L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

OCTOBRE 1979

No 261

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 75	F. 90 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 95	F. 110 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	F. 10
Education Musicale et Suppl. Iconographique	F. 12

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :

E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

36ème Année N° 261

OCTOBRE 1979

SOMMAIRE

Notre supplément iconographique 2

Décès de Raymond LOUCHEUR 3

François Couperin Le Grand 4ème livre de clavecin 20ème ordre, par René KOPFF 5

Les lycées expérimentaux, par G. DUROSOIR... 11

La « LETTRE à ELISE » est-elle une « LETTRE à THERESE », par René BERTHELOT 15

Arnold Schoenberg, Erwartung, opuscule 17 1909 - Francis Poulenc, la voix humaine par PH. ALLENBACH 19

L'éducation musicale dans les écoles élémentaires par l'Association des moniteurs d'éducation musicale de la ville de Lyon 23

Expériences en musicothérapie, par J. AMELLER 25

Impasse de l'Eternité, le Vaisseau Fantôme, par Michel GUIOMAR (Suite) 29

Notre discothèque 35

Examens et concours 41

Informations diverses 42

Table des matières 44

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

Il semble bien que la harpe ait été l'instrument-roi de l'antiquité. Elle était déjà d'une précision et d'un raffinement accomplis il y a environ 5000 ans, comme en témoignent ces harpes retrouvées à UR (vers 2.600 et 2.500 ans avant Jésus-Christ) et conservées au musée de Bagdad ou au British Museum.

Dès le 3ème millénaire avant Jésus-Christ, les sceaux et les plaques votives sumériennes montrent des harpes de petites dimensions jouées par des femmes, assises ou agenouillées.
Les temps lointains ont connu les harpes angulaires ou bien arquées (cette dernière espèce est toujours en usage en Afrique Noire). Les anciennes civilisations grecques connaissaient la harpe angulaire à triangle fermé par une colonne dans le but de consolider l'instrument.
En provenance des Cyclades, (ces îles de la mer Egée formant un cercle autour de Délos) on remarquera cette toute petite figurine de marbre, visible aujourd'hui au musée national d'Athènes. et puisque cette dernière compterait 4.500 ans d'existence, pardonnons à la harpiste d'avoir perdu ses bras au fil des temps !
Au cours des siècles, la harpe augmenta progressivement le nombre de ses cordes, allant, selon le type, de trois à onze. Etant donné leur petit nombre et l'absence de crochets mobiles qui permettraient de tendre légèrement les cordes, les instruments ne jouaient que dans certains modes, sans doute les modes empreints de douceur et de sérénité.

Voilà pourquoi le rôle apaisant de la harpe, voire même son action thérapeutique ont été reconnus dès l'antiquité : l'exemple de David guérissant le roi Saül de ses crises de dépression nerveuse ou de surexcitation inquiétante en est, peut-être, le plus connu : « David», (commente la Bible) prenait la harpe et il en jouait; alors Saül se calmait et le mauvais esprit s'éloignait de lui ». (Samuel I.16).

A.M. Pozzo di Borgo

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ».
Ce supplément paraît 5 gois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

DECES DE RAYMOND LOUCHEUR

Notre dernier numéro relatait l'hommage rendu par les Professeurs l'ayant connu à celui qui fît tant pour la musique et son enseignement : Raymond LOUCHEUR pour ses 80 ans.

Le destin brise cruellement le souvenir de cette fête, qu'il remplace par la peine et la douleur.

Raymond Loucheur né à Tourcoing en 1899, vient de mourir brutalement à Nogent sur Marne.

Compositeur, Directeur du Conservatoire National Supérieur de 1956 à 1962; nous voudrions rappeler quelques grandes dates qui nous touchent plus particulièrement à l'Education.

En 1925, nommé Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris, ce qui n'interrompt pour autant ses études au Conservatoire puisqu'en 1928, il obtient le Premier Grand Prix de Rome avec sa Cantate **Héraklès.** *En 1938, gravissant le 1er échelon de la hiérarchie administrative, il est Inspecteur divisionnaire et, deux ans plus tard, il succède au regretté Roger Ducasse comme Inspecteur Principal de l'Enseignement de la Musique dans les Ecoles de la Ville de Paris. En 1946, pressenti pour prendre la direction de l'enseignement de la musique dans tous les établissements scolaires secondaires français, il accepte une charge des plus lourdes tant le désordre est grand et tant est pauvrement considérée la musique et son enseignement; il devient donc Inspecteur Général de l'Instruction Publique, pendant dix ans, il se dépense sans compter pour organiser, défendre son département, créer un corps professoral de la plus haute qualité; pour atteindre ce but, il édifie un système de recrutement par examen et concours qui est un modèle et organise le Centre de Préparation des Professeurs d'Education Musicale du Second Degré au Lycée La Fontaine.*

Ses dons artistiques, sa grande culture, son intelligence toujours en éveil, sa clairvoyance, son intégrité, sa parfaite connaissance des besoins de la jeunesse, toujours serein, sa bonté furent quelques unes des qualités qui placent R. Loucheur bien au-dessus du commun. Ses compositions telles la **Rhapsodie malgache,** *le* **ballet Hop-Frog,** *le* **Sextuor de clarinettes,** *le* **Concertino pour percussions et orchestre,** *écrites non seulement avec une admirable conscience, , mais aussi avec une remarquable solidité d'écriture, comme une connaissance profonde des instruments dont il semble se jouer.*

Claude Pascal, dans le Figaro écrit : « Son œuvre important n'occupe pas actuellement la place qu'il devrait occuper. Mais le temps, j'en suis sûr remettra les choses en place ».

Nous en sommes convaincus. Tous ceux qui l'ont approché et aimer comme il les a aimés, sauront défendre sa mémoire en provoquant la diffusion de son œuvre.

André MUSSON

Aux Conservatoires : une entrée remarquée !

Dans votre budget : une sortie discrète !

LES PIEDS ASSURENT UNE PARFAITE PROTECTION DU FÛT

MODÈLE STANDARD
10.055 F T.T.C.
DÉPART PARIS
LES 2 : Ø 66 cm Ø 74 cm

SÉRIE UNIVERSAL
8.970 F T.T.C.
DÉPART PARIS
LES 2 : Ø 66 cm Ø 74 cm

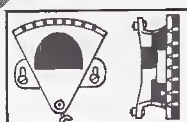
PIED DÉMONTABLE POUR FACILITER LE TRANSPORT.

Ludwig

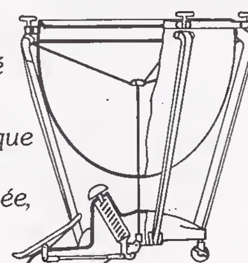
Offrez à vos classes de percussion des instruments de la même qualité que les modèles professionnels, équipés techniquement des mêmes perfectionnements :

peaux plastique réglage de tonalité par pédale,

système automatique de repérage de la tonalité sélectionnée,



roulettes.



musser

Idéal pour l'étude, xylophone modèle M 51 clavier en kélon, matériau moderne et durable 3 1/2 octaves FA 4 à DO 8 accordé au LA 442 portable, pieds à roulettes repliables, valise en option.

MODÈLE M 51
8.400 F T.T.C.
DÉPART PARIS

Studio Potard

Une distribution major S.A. *28, rue Stephenson - 75018 PARIS - Tél. 606.89.56*
(Catalogue sur demande)

FRANCOIS COUPERIN LE GRAND 1668-1733

Quatrième livre de clavecin

20ème ordre

René KOPFF

Partition : F. Couperin : **Pièces de clavecin**, 4e livre, Collection : «Le pupitre», Ed. Heugel, Paris, 1971.

Enregistrement : Harmonie-Mundi, HMU, 4e - 363/4/5/6, par Kenneth Gilbert.

Bibliographie : SHLOMO HOFMAN, **L'oeuvre de clavecin de Fr. Couperin le Grand**, Ed. Picard, Paris, 1961.
Mélanges : **François Couperin**, Ed. Picard, Paris, 1968.
Pierre CITRON, **Couperin**, Ed. du Seuil, Paris, 1956, Collection «Solfège», n. 1.
G. BECK : Commentaires dans la plaquette accompagnant le coffret de l'enregistrement.
Autres biographies de A. Tessier, J. Tiersot, C. Bouvet, etc.

François COUPERIN LE GRAND

François Couperin le Grand appartient à une véritable dynastie de musiciens. Cette famille a connu en effet une quinzaine de membres musiciens, presque tous organistes à St Gervais à Paris, de la fin du XVIIe siècle jusque vers 1830.

François Couperin le Grand (François II), de la deuxième génération, est un des plus représentatifs parmi les musiciens français du règne de Louis XIV et du début de celui de Louis XV. D'abord organiste à l'orgue «familial» de St Gervais, il est ensuite nommé organiste de la chapelle royale en 1693. Très estimé de Louis XIV, il devient bientôt maitre de musique du duc de Bourgogne, puis claveciniste de chambre. Après une vie laborieuse, de santé fragile, il meurt à l'âge de 65 ans.

Parmi ses oeuvres on connait particulièrement ses deux messes d'orgue, les leçons des Ténèbres, des sonates, des concerts royaux, les Apothéoses de Corelli et de Lully, et surtout les nombreuses pièces pour le clavecin.

Il faut remarquer aussi l'intérêt passionné de Couperin pour la technique du clavecin, dont il est l'un des premiers théoriciens. La lecture des préfaces de ses quatre livres de clavecin est aussi instructive à ce sujet que celle de son ouvrage didactique «L'art de toucher le clavecin» (1717).

Les pièces de clavecin de Couperin

L'ensemble des pièces pour clavecin peut être considéré comme l'oeuvre principale de François Couperin le Grand, l'oeuvre par laquelle il est le plus connu. Il s'agit d'un ensemble de 240 pièces formant 27 suites que l'auteur intitule «ordres» et qui sont eux-mêmes groupés en quatre livres parus respectivement en 1713, 1717, 1722 et 1730.

On peut suivre une certaine évolution dans l'ensemble de ces pièces. Dans le premier livre l'auteur s'appuie encore très nettement sur l'exemple classique de ses maitres, sur la véritable suite ancienne à titres de danses. Mais progressivement il tend à délaisser les danses classiques, au profit de titres qui forment images, qui évoquent des tableaux ou des portraits, titres qui rendent hommage à son entourage, à la cour comme à la ville ou à la campagne, aux hommes comme à la nature, évocations qu'on peut avec raison rapprocher des fables de La Fontaine, des caractères et portraits de La Bruyère ou des peintures de Watteau.

Le groupement des pièces ne parait pas répondre à un plan systématique. Pourtant, malgré par exemple un deuxième ordre comportant 23 pièces à côté d'autres qui n'en comptent que 4, 5 ou 6, chaque ordre semble assez équilibré suivant les règles de l'unité tonale et de l'alternance des mouvements, pour qu'on puisse admettre que Couperin considérait lui-même un ordre comme une entité dont l'exécution devrait être intégrale suivant la succession établie.

Ce qui frappe particulièrement à l'audition de ces pièces c'est l'emploi de nombreuses ornementations et le raffinement de l'écriture dans le détail. Pincés, mordants, ports de voix, appogiatures, coulés, tremblants et cadences répondent à de strictes exigences d'exécution de l'auteur. Cette profusion d'ornements mélodiques ne s'explique pas seulement, comme on le fait croire si souvent, par la brièveté de la sonorité du clavecin, mais elle correspond aussi au goût de l'époque pour l'ornement : noeuds, dentelles, rubans et broderies dans l'habillement, moulures, volutes, sculptures sur le mobilier et les installations intérieures... et même le langage imagé et recherché des «Précieuses».

La quasi totalité des pièces peuvent se ramener à deux formes principales :

a) **la forme binaire** des danses anciennes les plus diverses,



qu'on trouve dans environ les trois quarts des pièces : deux parties avec reprises, la première allant en principe de la tonique à la dominante ou au relatif, la seconde revenant, après modulations, à la tonique ;
b) la **forme rondeau**, que Couperin affectionne particulièrement, puisqu'un quart des pièces sont des rondeaux, forme caractérisée par l'alternance de couplets modulants avec un refrain strictement tonal ;
c) mais, occasionnellement, le musicien utilise aussi d'autres éléments formels, comme des doubles ou des triples, ou la combinaison rondeau-chaconne ou passacaille.

Le quatrième livre de clavecin, vingtième ordre

Publié en 1730, trois ans avant la mort de l'auteur qui, déjà malade, était incapable de s'occuper convenablement de la préparation de l'édition, le quatrième livre de clavecin comporte les huit derniers ordres, du 20e au 27e, comprenant en tout 46 pièces (8 - 5 - 6 - 5 - 8 - 5 - 5 - 4), respectivement en Sol-sol, mi, Ré-ré, Fa, do-Mi bémol, fa dièse et si.

Le **vingtième ordre** comprend huit pièces en sol majeur ou mineur.

1- LA PRINCESSE MARIE

Le haut rang, le nom de la personne et l'air de danse polonais ne laissent aucun doute sur le sujet de cette première pièce. Il s'agit du portrait musical de la princesse Marie Leszinska, la fiancée polonaise de Louis XV, arrivée en France en 1719 et devenue reine en 1725. Le titre indique donc une date de composition certainement antérieure à 1725. Comme la princesse était d'une beauté à la fois gracieuse et fière, le portrait de Couperin parait assez ressemblant. Et comme à l'époque la recherche du folklore authentique n'était pas encore l'apanage des musiciens, il ne faut pas s'étonner de ne trouver rien de slave dans ce morceau intitulé «Air dans le goût polonais».

Formellement ce portrait est une poétique gavotte en deux parties, suivie d'un «air dans le goût polonais», les trois pièces étant toutes trois des pièces binaires à reprises.

La première partie, «gracieusement, sans lenteur», à 2/2, en Sol majeur, part donc sur un simple motif de gavotte de quatre mesures s'achevant sur une demi-cadence à la dominante. La deuxième phrase (reprise) comporte deux fois un ensemble de deux dessins complémentaires, le tout restant harmoniquement, sans aucune modulation, dans le ton principal de Sol majeur.

La deuxième partie, par contraste en sol mineur, part sur une levée rythmiquement semblable, mais mélodiquement renversée ; une première phrase de 8 mesures aboutissant de nouveau à une demi-cadence à la dominante est caractérisée par des colorations harmoniques plus subtiles (utilisation passagère d'harmonies majeures, au fond un emprunt au ton de la sous-dominante, et aussi de la gamme mineure mélodique). La deuxième phrase (reprise) revient, après une

demi-cadence à la quatrième mesure, à la reprise du thème principal, légèrement varié. Là aussi on reste constamment dans le ton principal de sol mineur.

«L'air dans le goût polonais», «3e partie de la pièce précédente», en sol mineur, à 3/4, à jouer «vivement ; les notes égales et marquées», oppose à une première phrase courte et strictement tonale, une deuxième beaucoup plus développée. Thématiquement et rythmiquement on sent un peu la recherche du goût polonais (la mazurka) que le musicien a certainement pu connaitre par la princesse, son élève. La deuxième phrase (reprise) part franchement sur le relatif majeur Si bémol avec les mêmes éléments rythmiques et mélodiques , une marche harmonique par do et Ré (mes. 11 à 14) ramène le ton principal pour une phrase conclusive aux harmonies colorées. Le morceau se termine par une «petite reprise» supplémentaire de quatre mesures, un trait en croches aux deux mains, avec le même emprunt que précédemment au ton de la sous-dominante avec sensible si bécarre, aboutissant à la cadence parfaite finale.

2 - LA BOUFONNE

Ce portrait de caractère, à la manière de La Bruyère correspond à un goût certain de Couperin pour la caricature. C'est une pièce à 6/8, en Sol majeur, à jouer «gaillardement» donc une espèce de joyeuse gigue mouvementée, à ambitus mélodique assez large, à intervalles souvent très ouverts, un bel exemple de variété rythmique dans l'unité de ce mouvement presque perpétuel en croches. Formellement c'est une pièce binaire à deux parties très inégales (10 et 30 mesures).

La première phrase mélodique de quatre mesures est suivie d'un second élément qui s'allonge sur six mesures par le procédé de répétition cher à Couperin, pour moduler finalement vers le ton de la dominante Ré avec une cadence italienne IV-V-I.

La deuxième phrase (reprise), beaucoup plus importante, avec le même motif de tête normalement transposé, débute donc dans le ton de la dominante. Les dessins mélodiques sont repris en imitation d'une main à l'autre. Une espèce de développement central en trois périodes de quatre mesures module, en usant de marches harmoniques, par la mineur pour revenir au ton principal de Sol. Le retour thématique dans ce ton (mes. 29) donne l'impression d'une véritable réexposition et l'on s'achemine en marche harmonique non modulante vers la cadence finale en Sol majeur (IV-V-I). Il s'agit donc dans l'ensemble d'une pièce binaire asymétrique à motif de tête unique, dont le retour donne un peu l'impression d'une pièce ternaire de structure ABA.

3- LES CHERUBINS,OU L'AIMABLE LAZURE

Cet aimable Lazure, «est-ce un nom, un prénom, un surnom», se demande G. Beck ou s'agit-il de l'azur, la couleur ? En liaison avec les «chérubins» on peut penser à de charmants enfants rieurs et turbulants, aux grands yeux bleus, un touchant petit tableau de famille. C'est un petit ballet mouvementé, en deux parties qu'il faut exécuter «légèrement».

Première partie : en sol mineur (4 et 20 mesures), à 2/4. La première phrase, très brève, est caractérisée par les deux entrées en imitation et la cadence non modulante à la dominante. La deuxième phrase (reprise) est une espèce de développement sur le motif de tête, dont les diverses petites périodes commencent aussi en imitation. Usant du procédé de la marche harmonique, Couperin module par do mineur, Si bémol majeur, do min., Ré maj., pour revenir au ton avec une reprise du premier motif (mes. 16) se terminant par une cadence parfaite, suivie, en guise de coda, d'une «petite reprise» terminale (mes. 20-24). L'ensemble de la pièce prend donc, grâce à cette reprise thématique qui précède la coda un peu l'allure du plan ternaire ABA.

Seconde partie : en sol majeur (14 et 28 mes.), à 2/4. Prenant aussi le départ en imitation, cette deuxième partie est caractérisée par une nette évolution vers la future forme-sonate. On peut voir en effet dans la première phrase une véritable exposition de deux idées thématiques, certes très semblables, une deuxième intervenant (mes. 8) dans le ton de la dominante et se prolongeant selon le procédé de la marche harmonique sur des éléments empruntés à la première. La deuxième phrase (reprise) commence effectivement par une exploitation, par des procédés de répétition et de marche harmonique, de cet élément commun aux deux idées mélodiques, constituant ainsi une espèce de développement central en trois périodes, modulant par la mineur et ponctuée successivement par une demi-cadence, une cadence parfaite en la et une demi-cadence ramenant le ton principal. C'est alors que (mes. 29) commence une véritable réexposition écourtée de la première idée, intégrale de la seconde (mes. 31), également dans le ton principal, prolongée (mes. 37) par une reprise à l'octave inférieure de la seconde idée. Ainsi donc cette «seconde partie», tout en ayant encore l'aspect d'une pièce binaire traditionnelle, présente-t-elle déjà toutes les caractéristiques principales de la future structure de la forme-sonate classique.

4- LA CROUILLI OU LA COUPERINETE

On ne peut pas prétendre avec certitude que cette pièce soit le portrait-dédicace de la fille Marguerite-Antoinette de l'auteur. Alors qu'il existe une autre pièce, «La Couperin», probablement dédiée à l'épouse du compositeur, le diminutif de la présente pièce pourrait effectivement faire penser à la fille. Mais par ailleurs on sait que sur la page du titre de ses pièces d'orgue publiées en 1690, Couperin se fait appeler «sieur de Crouilly», une référence à la terre natale de la famille. la Couperinette pourrait donc être comprise comme le qualificatif d'une pièce se rapportant à ce domaine familial dont le musicien se souvient avec tendresse. La seconde pièce, intitulée «Musette», ne pourrait que confirmer cette interprétation.

Il s'agit donc d'une première pièce binaire principale, assez étendue (28 et 36 mesures) prolongée en guise de seconde partie, moins importante, par une petite danse cam-

pagnarde.

La première partie, à 3/8, en sol mineur, à exécuter «Délicatement, sans vitesse», est conçue dans une unité thématique absolue. Le paisible rythme de doubles croches est presque continu, et la structure est articulée en une carrure de périodes régulières de quatre mesures. La première phrase module par le relatif majeur Si bémol, pour revenir au ton et aboutir à une demi-cadence à la dominante. La deuxième phrase (reprise reprend en sol et exploite le matériel thématique dans une structure absolument symétrique, modulant par la sous-dominante do, pour revenir à l'aspect initial du thème.

La «seconde partie de la pièce précédente, dans le goût de Musète» avec l'indication «naïvement», à 3/8, en Sol majeur, se présente avec une «contrepartie pour la viole, si l'on veut», alors que la main gauche au clavecin exécute un «bourdon continu pour la Musète ci-dessus», une sorte de pédale mouvante, arpégée sur la tonique et la dominante. De structure binaire (8 et 16 mesures), cette musette utilise le même thème, simplement majorisé et légèrement varié, en sol dans la première phrase, en ré dans la deuxième phrase, revenant ensuite dans le ton principal. La constante pédale du «bourdon» ne permettrait d'ailleurs pas d'autres modulations.

5- LA FINE MADELON

Selon l'indication de Couperin, cette pièce doit être jouée alternativement avec la suivante, la première «affectueusement», la seconde «plus voluptueusement». Il se pourrait que ces deux pièces soient les portraits musicaux de deux soeurs, jumelles peut-être, comme le pense Georges Beck, les deux se terminant effectivement par la même «petite reprise» (coda), la première en majeur, la seconde en mineur.

Les deux pièces ayant la même mesure et s'opposant par le mode, on peut penser à ces couples de deux danses semblables (par exemple deux menuets, I et II) qu'on trouve assez souvent dans les suites de l'époque et qu'on exécutait aussi alternativement.

La fine Madelon, en Sol majeur, à 3/8, d'une carrure évidente malgré l'asymétrie des deux parties (8 et 26 mesures), expose dans sa première phrase un charmant motif appogiaturé et orné, se terminant sur une demi-cadence.

La deuxième phrase (reprise) transpose d'abord le motif à la dominante, en plus des nombreux ornements mélodiques, les quatre périodes successives usent de marches harmoniques et de rythmes savamment syncopés pour dépeindre sans doute la finesse de la personne en question. Les six dernières mesures, partiellement répétées en guise de «petite reprise», reviennent au motif tel qu'il est présenté au début en sol Majeur. Ainsi une fois de plus l'ancienne forme binaire s'achemine ici également vers l'arrondissement formel ternaire ABA.

6- LA DOUCE JANNETON

Cette deuxième pièce du dyptique, en sol mineur, à 3/8 également, est aussi caractérisée par une courbe mélodique finement touchante, soutenue par une harmonie délicate et subtile. En effet, les modulations sont déterminées par les chromatismes de la voix supérieure, chromatismes en partie masqués par les notes de passage et les ornements. Structurellement, c'est comme la pièce précédente, une pièce binaire asymétrique (8 et 24 mesures).

La deuxième phrase qui se développe en marche harmonique modulante, passant par Si bémol, Mi bémol et Ré, use à la main gauche de curieux appuis à intervalle de septième. Comme pour marquer la parenté des deux personnages, et comme pour arrondir également l'ensemble des deux pièces en une unité symétrique, la période finale reprend textuellement, naturellement dans le mode mineur, la toute première phrase de la pièce précédente, avec également une «petite reprise» des quatre dernières mesures.

Au fond, l'ensemble des deux pièces devient ainsi une espèce de rondeau à trois refrains et deux couplets, si l'on considère la première phrase de «La Madelon» comme le refrain qui revient à la fin de la pièce en majeur, et à la fin de «la Janneton» en mineur, le reste des deux pièces pouvant faire figure de premier et second couplets.

7- LA SEZILE

Dans ce portrait il s'agit fort probablement de l'épouse de Nicolas Sézile qui était trésorier des offrandes et aumônes du roi. Couperin ajoute le sous-titre «Pièce croisée sur le grand clavier». Elle est donc à exécuter «gracieusement» sur un seul clavier. Ce croisement, qui se situe chaque fois en début du thème principal, se remarque à peine à l'audition, du fait du timbre unique et de l'imitation simultanée par simple échange d'éléments identiques entre les deux mains. Il n'y a qu'une petite broderie supplémentaire qui enrichit le tremblement de la main droite qui la distingue du tremblement simple de la main gauche. Ne dépassant nulle part la hauteur du la du diapason, la pièce est quasiment toute entière confinée dans la moitié grave du clavier. L'objet de ce portrait était-il une noble dame à l'allure grave, aux manières retenues et sans éclat ?

En Sol majeur, à 3/8, la pièce commence par une première phrase de huit mesures reprise deux fois, se terminant la première fois par une demi-cadence et la seconde fois par une véritable cadence parfaite modulant vers le ton de la dominante.

La deuxième phrase (reprise) commence avec la partie du thème qui vient seulement après le croisement initial, avec des entrées en imitation. Après cette partie centrale modulante, une reprise du premier thème dans le ton principal donne de nouveau nettement l'impression d'une structure ABA. Restant à partir de là dans le ton principal, cette reprise est complétée en guise de coda par une «petite reprise» variée et plus ornée de son élément conclusif (les 4 dernières mes.).

8- LES TAMBOURINS

Au mode et au rythme près, on reconnait ici le même

thème que dans le célèbre «tambourin» de Rameau. Il est à peu près certain qu'à l'origine des deux pièces il y ait un air populaire commun, sans doute très en vogue à l'époque. Mais tandis que Rameau respecte la mesure habituelle des tambourins (2 ou 4 temps), Couperin rythme le sien à trois temps, en précisant pour l'exécution «très légèrement» en «notes égales».

L'auteur adopte ici la forme du rondeau, mais un rondeau à curieuse forme composée. Il distingue dans sa pièce brève, d'une page seulement, deux airs.

Le «premier air» est une pièce binaire en sol majeur. La première phrase, le thème connu qu'on peut considérer comme le refrain, est très courte (deux mesures seulement). La deuxième phrase (reprise), commençant deux fois sur la dominante sur le même motif de tête, se développe donc en modulant, après une première pédale répétée de ré à la main gauche, réellement vers une cadence en Ré, pour revenir aussitôt après au ton principal (mes. 8 à 10) avec une variante très ornée, mais pourtant reconnaissable, du thème du début. Donc, malgré l'aspect binaire, cette pièce est déjà un peu un rondeau avec refrain, couplet et refrain varié.

Le «deuxième air», en sol mineur, est lui-même intitulé «rondeau» par l'auteur. Très bref, il est composé d'une première phrase de deux mesures seulement, qui n'est autre qu'une variante en mineur du premier refrain précédent, et d'une deuxième phrase (reprise) qui, elle aussi, est une simple variante en mineur de la deuxième phrase précédente. Cette dernière pourtant se termine par une cadence à la dominante et avec l'indication «D.C.2e air». Ainsi donc ce«deuxième air» est effectivement aussi un petit rondeau comprenant refrain, couplet, refrain.

En dessous, Couperin ajoute cette remarque : «On joue ces 2 airs alternativement, et tant qu'on veut : Mais on doit toujours finir par le premier». Donc l'exécution d'ensemble des deux pièces se fait aussi de la manière symétrique ABA (ou ABABA), si bien qu'on peut y voir un rondeau à différentes échelles. D'une part le premier air peut compter dans sa totalité comme un refrain qui revient après le deuxième air considéré comme couplet. Mais d'autre part, si l'on considère l'ensemble dans le détail de son exécution la plus réduite, mais complète, avec le petit refrain qui est tantôt majeur (R), tantôt mineur (r), tantôt varié (Rv), avec chaque deuxième phrase des deux airs comme couplet majeur (C) ou couplet mineur (C), on arrive finalement au plan de rondeau suivant :

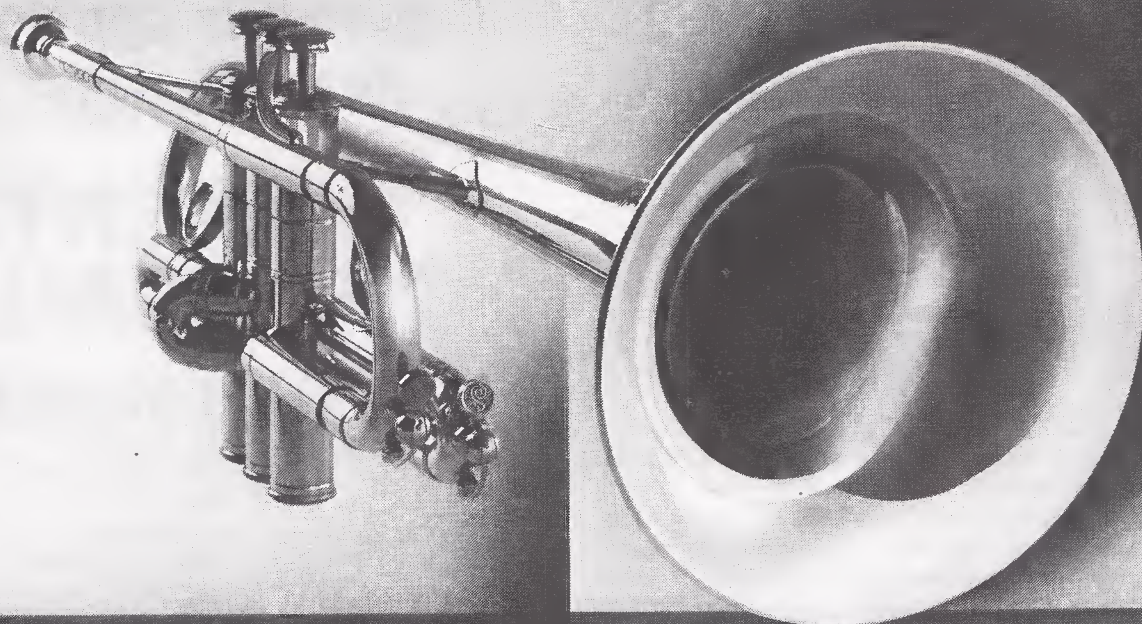
R R C Rv C Rv r r c r R C Rv.

Philippe ALLENBACH

Préparation à l'épreuve d'analyse du C.A.P.E.S. Musique

Pour tous renseignements : Tél. : 666 34-51 tous les matins sauf mercredi. Le soir à partir de 21 heures.

No 1004



série700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série700D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge



Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

Créare 3208

LES LYCEES EXPERIMENTAUX

par
G. DUROSOIR

Le Ministère de l'Education Nationale a mis en expérimentation dans quelques Etablissements à la rentrée de 1972, un projet de structure de 2ème cycle des Lycées, qui servira d'étude pour un système généralisé à tous les Etablissements.

Les Structures et les programmes conduisent à une nouvelle forme de baccalauréat, (reconnu officiellement sur le plan National et donnant accès à l'Enseignement supérieur comme le baccalauréat traditionnel), qui donne toutes les possibilités du baccalauréat actuel, plus un certain nombre d'autres : Baccalauréats L, S, et LS.

Au cours de **réunions d'information** *qui pourront se tenir dans les collèges, à la demande des Chefs d'Etablissement, toutes explications pourront être données quant au déroulement de la scolarité dans ce deuxième cycle nouveau.*

Pour la classe de Seconde, *l'enseignement fondamental est donné à tous les élèves suivant le même horaire. Il n'y a donc plus de différence entre les divisions A, AB, C mais les méthodes pédagogiques sont différenciées suivant les connaissances et les aptitudes des élèves. Ceux-ci ont à leur disposition un nombre important d'options dont certaines sont entièrement nouvelles, (technologie légère, et biologie, par exemple). Aussi, d'une part, l'orientation est-elle repoussée à la fin de la classe de seconde, et d'autre part, il est permis à un élève qui s'orientera vers un enseignement fondamental scientifique, de prendre en complément, des options littéraires (latin ou grec) ou* **artistiques (musique et dessin***).*

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE AU LYCEE EXPERIMENTAL DE MONTGERON

Etablissement pilote depuis sa fondation en 1946, le lycée de Montgeron est devenu «expérimental de plein exercice» en 1973. Pour bien comprendre ce qu'est l'actuel **Lycée Expérimental**, il est indispensable de faire un historique rapide de ce que fut le **Lycée Pilote** ; en effet, si les structures actuelles diffèrent sensiblement de celles du passé, le lycée pilote a légué au lycée expérimental ce qui était peut-être sa principale valeur : un état d'esprit propice à la recherche pédagogique.

Après un bref exposé de ce qui était possible au lycée pilote, je décrirai les principes essentiels auxquels obéit aujourd'hui l'expérimentation au lycée de Montegeron ; j'exposerai ensuite les conditions matérielles dans lesquelles nous travaillons (horaires et nombre d'élèves par classe), et comment la recherche pédagogique s'accomode de ces conditions. Je décrirai enfin dans le détail les expériences actuellement en cours ou récemment terminées, sur les deux cycles.

De l'avenir qui apparait en filigrane dans la situation présente, chacun déduira quelle est, de l'optimisme ou du pessimisme, l'attitude la plus réaliste.

Le passé, de 1963 à 1973 :

En 1963, le lycée de Montgeron avait un effectif d'environ 1800 élèves, à peu près également répartis sur le premier et le second cycles. Les structures pilotes favorisaient nettement le premier cycle par rapport au second : l'essentiel des recherches pédagogiques s'organisaient de la 6e à la 3e. Dans ce contexte, la musique était largement plus implantée dans le premier cycle que dans le second ; ici, seule l'heure facultative en 2e, 1e et terminale, groupait d'assez nombreux élèves.

En revanche, les horaires du collège présentaient de grands avantages : **6e et 5e** : 1 heure hebdomadaire en classe entière, 1 heure et demie par demi-classe et par quinzaine, appelée «Recherche d'Aptitudes Artistiques (R.A.A.) ; soit par élève de 6e ou de 5e, 1 heure 3/4 par semaine, dont partie en groupe réduit.

4e et 3e : classes dédoublées.

Ces structures, qui permettaient de voir souvent les élèves en groupe réduits favorisaient les activités créatrives : improvisation chantée ou instrumentale, expression corporelle, ... et permettaient de connaitre très tôt et très bien les aptitudes artistiques des enfants. La chorale du premier cycle regrou-

pait beaucoup d'élèves et les spectacles résultant de ces différentes activités étaient nombreux ; l'éducation musicale représentait alors 5 postes de titulaires à plein temps.

Peu à peu, les horaires se sont modifiés, surtout au niveau des 6e et des 5e ; les R.A.A. ont été remplacées par le dédoublement pur et simple des 6e et 5e, à raison d'une heure de cours hebdomadaire : solution en régression, pour nous, par rapport à la situation antérieure, mais qui eut l'incontestable mérite d'être étendue à l'ensemble des établissements scolaires du pays. Cette nouvelle organisation a permis le développement de l'enseignement de la flûte à bec dans les meilleures conditions.

Cependant, le gonflement progressif des effectifs du lycée s'accompagnait d'une régression de ceux du collège et de compression de postes : lorsqu'un professeur partait, son poste était supprimé. Les professeurs restant se trouvant en surcharge horaire, certaines classes n'ont plus pu bénéficier du dédoublement : ce furent les 6e de transition, les moins nombreuses, certes, mais les plus dures ; d'autres classes n'eurent plus droit au cours de musique : les 4e et 3e pratiques : cette douloureuse ségrégation entre les niveaux de classes représente la première entorse à la vocation du lycée de Montgeron qui fut toujours d'aider, grâce à une pédagogie diversifiée et constamment remise en question, les enfants les plus défavorisés.

Le présent :

En 1973, lorsque le lycée expérimental remplace le lycée pilote il n'y a plus que 3 professeurs de musique à plein temps ; l'équilibre lycée-collège tend à s'inverser au profit du lycée, numériquement plus important. Cependant, l'établissement forme un tout harmonieux et la majeure partie de son corps enseignant bénéficie d'un horaire réparti sur les deux cycles (hormis les P.E.G.C.).

Le lycée expérimental ne bénéficie pas **a priori** de structures exceptionnelles en ce qui concerne les effectifs d'élèves, le nombre des postes d'enseignants, les équipements techniques, etc... Mais, lorsqu'une recherche pédagogique y est organisée, tout est mis en oeuvre pour qu'elle soit menée dans les meilleures conditions. Avant d'entrer dans le détail, voyons quels sont les différents types d'expérimentation possibles :

a- les recherches ministérielles.
b- les recherches I.N.R.P.
c- les recherches spontanées.

a- **Les recherches ministérielles**, sont comme leur nom l'indique, élaborées par les bureaux du ministère : elles reflètent les centres d'intérêt majeurs de la direction ; elles sont proposées aux lycées expérimentaux : les professeurs intéressés par telle ou telle idée de recherche se font connaître et se regroupent en équipes pédagogiques. Le projet du ministère étant en général assez vague, les équipes travaillent à en préciser les contours, le contenu et les moyens qui leur seront nécessaires ; c'est, en dernier lieu, le ministère qui décide si, oui ou non, l'équipe proposée conduira la recherche ; dans l'affirmative, l'équipe est assurée du maximum de moyens matériels.

b- **Les recherches I.N.R.P.** (rattachées à l'Institut National de la Recherche pédagogique), peuvent avoir deux sources : soit que les chercheurs de l'I.N.R.P. demandent au lycée expérimental une équipe de professeurs qui mettra en pratique la recherche dont ils ont élaboré la théorie ; soit qu'une équipe de professeurs du lycée expérimental propose une idée de recherche pédagogique que l'I.N.R.P. accepte.

Dans un cas comme dans l'autre, l'I.N.R.P. dispose de peu de moyens matériels (crédits, décharges horaires ou heures supplémentaires) et doit, de toute manière, obtenir l'aval du ministère pour les recherches qu'il propose ou qu'il accepte. A défaut de conditions de travail idéales, l'I.N.R.P. offre aux pédagogues qui travaillent avec lui de fréquents contacts entre équipes «inter-établissements» rencontres très fructueuses où chacun fait le point de son travail concernant la recherche engagée et où les contacts humains entre pédagogues et chercheurs sont d'une grande qualité. La variété des sujets de recherche qu'offre ou qu'accepte l'I.N.R.P. est aussi une source précieuse de renouvellement pédagogique.

c- **La recherche spontanée** est généralement le reflet d'une initiative individuelle : elle est soumise à l'autorisation du Rectorat, autorisation de principe, puisqu'elle ne s'accompagne pratiquement jamais de moyens matériels. Pourquoi, alors, la déclarer ? Chacun de nous, qu'il soit ou non dans un lycée expérimental, n'a-t-il pas une foule d'idées qu'il «expérimente», sans souci de les rendre officielles et avec, pour unique moyen, sa bonne volonté et son travail supplémentaire ? Au lycée expérimental de Montgeron, une recherche déclarée, même sous la modeste rubrique «recherche spontanée», permet au professeur qui en a l'initiative de choisir ses collègues et à l'administration locale d'aménager un horaire plus favorable à sa réalisation ; conduite pendant deux ou trois ans, une recherche spontanée peut espérer être ensuite agréée par l'I.N.R.P. et bénéficier d'un soutien plus important.

Ce panorama de la recherche aura peut-être permis de comprendre ce que je disais en introduction ; à savoir que la recherche pédagogique est davantage affaire d'état d'esprit que de moyens et de structures. Moyens et structures ne seraient rien sans l'état d'esprit ; mais ils arrivent toujours à son secours, même si c'est tardivement et parcimonieusement.

Les conditions matérielles :

La physionomie du lycée de Montgeron en 1979 est celle d'un second cycle hypertrophique par rapport à un premier cycle en voie de disparition. La rentrée prochaine sera celle de la scission de l'établissement en un lycée et un collège distincts et indépendants, tous expérimentaux cependant.

Les horaires au collège : (6e et 5e à 24 élèves ; 4e à 24 à la rentrée).

Cette année : les 4e et 3e étaient dédoublées, selon le système «pilote», chaque fois que leurs effectifs étaient suffisants. Comme d'ailleurs, le dédoublement n'intervient en 6e ou en 5e que lorsque la classe dépasse 24 élèves (encore que, par l'arrivée récente d'élèves isolés, j'aie pour ma part une 5e et une 6e de 25 élèves non dédoublées !).

Les horaires du lycée : profitant des possibilités offertes par le statut de lycée expérimental, l'administration du lycée a demandé en 1973, l'ouverture d'une **section expérimentale musique** : c'est l'équivalent de la section A6 (3 heures par semaine de la 2e à la terminale) ; mais cette section s'ouvre aux classes scientifiques et économiques : B, C et D, dans le cadre des **baccalauréats L, S, et LS**. des lycées expérimentaux. Il est sans doute inutile de décrire l'intérêt d'une telle section : formée d'élèves volontaires, passionnés de musique (même lorsqu'ils sont peu techniciens), numériquement très réduite (la suspicion des parents demeure vive envers les enseignements artistiques «inutiles» et envers le «bac expérimental»...). L'ensemble de la section représente 9 heures d'enseignement et s'ajoute aux trois heures de l'option traditionnelle, qui mène à l'épreuve facultative et demeure vivace.

Comme on le voit, en dehors de la section musique du second cycle, rien ne distingue le lycée de Montgeron d'un établissement banal, dans le domaine de l'enseignement musical. Et pourtant, avec des 6e et des 5e à 24 élèves, pour la plupart issus d'un gros quartier d'H.L.M. parmi les plus défavorisés, on parvient à mener, contre vents et marées, la recherche pédagogique à laquelle nous tenons tant, car elle est pour nous une source constante de renouvellement de notre pédagogie, de remise en cause de notre rapport avec les élèves, de rencontres avec l'équipe pédagogique qui s'est choisie. Encore une fois, **recherche est synonyme d'état d'esprit**, bien plus que de structures.

C'est au niveau du **projet éducatif** élaboré par une équipe que réside l'essentiel de notre originalité ; se choisir entre collègues qui ont des vues communes sur leur rôle d'enseignant, établir ensemble un projet pédagogique et tenter de le réaliser dans une classe qui se sait concernée par cette action, crée une ambiance humaine où chacun se sent porté au-delà de lui-même ; il ne devrait pas exister d'autre manière d'aborder l'enseignement. A partir d'une optique commune et vers un but commun, l'équipe pédagogique se fraie un chemin à travers les embûches des classes trop chargées, des horaires étriqués, des programmes mutilants, des concertations impossibles à aménager à l'intérieur du temps scolaire.

Description des recherches :

C'est donc essentiellement par son **état d'esprit de recherche et par son intégration dans une équipe pédagogique** que le professeur de musique du lycée expérimental arrive à élargir les possibilités de son enseignement qui sont, au départ, identiques à celles des autres établissements.

Deux types de recherches peuvent naitre dans ce contexte :
- spécifiquement artistiques ;
- non spécifiquement artistiques ;

L'après-midi artistique est une recherche spécifiquement artistique qui a été conduite pendant deux ans et s'est terminée en Juin 1978 ; elle n'a pu être poursuivie en raison des exigences d'emploi du temps qu'elle représentait. Le principe en était le suivant : pour l'ensemble des 4e, les activités artistiques : musique, dessin, travaux manuels éducatifs sont regroupés en un seul après midi, de 13 h à 18 h ; l'intérieur de ce module comporte 2 professeurs de musique, deux professeurs de dessin, et 4 professeurs de T.M.E. (qui travaillent avec des groupes plus réduits) ; on propose aux élèves différents types d'activités : par exemple en musique : atelier de flûte ; atelier de percussion ; expression corporelle ; jazz ; auditions commentées. Pour le dessin, décoration, peinture de fresques, bandes dessinées... pour les T.M.E. reliure, tissage, céramique, bois,... L'élève choisit son «atelier» avec pour unique obligation d'avoir, dans l'après-midi, une heure de musique, 1 heure de dessin et 2 heures de T.M.E. Les professeurs assurent un «aiguillage» qui permettra à tous les ateliers d'être à peu près équilibrés numériquement. Le choix initial dure un semestre ; en Février chacun peut changer complètement l'organisation de son après-midi artistique.

L'I.N.R.P., qui avait accepté cette recherche dont l'initiative était montgeronnaise, fournissait l'appui de psychologues observateurs et conseillers.

L'Art, point de rencontre des sciences humaines et des cultures française et étrangères : recherche actuellement menée au niveau de la 1e littéraire ; partie d'une initiative locale, cette recherche a pu être placée sous le patronnage du Centre International d'études pédagogiques, lui-même rattaché à l'I.N.R.P., grâce à la bienveillante activité de Monsieur J. Berthon, proviseur du lycée de Montgeron. Basée sur le principe de la pluridisciplinarité, elle groupe, autour du professeur de musique qui en est l'initiateur, les collègues de lettres, langues vivantes 1 et 2, et histoire (la Première choisie est celle de l'option lettres-musique). Les projets de cours sont élaborés en concertation mensuelle : là, chaque professeur fait le point de son activité dans le cadre de son programme : l'équipe essaie de trouver un centre d'intérêt commun à plusieurs disciplines et le professeur de musique ramène ce centre d'intérêt autour des problèmes artistiques : **exemples de sujets traités :**
- l'internationalisme de l'art en Europe au XVIIIe siècle.
- musiciens et poètes romantiques (en liaison surtout avec les professeurs d'allemand).
- Le Baroque : essai de définition ; aspects architecturaux, sculptureux, picturaux, musicaux, à travers l'Europe (préparation au voyage en Autriche effectué à Pâques).
- les musiciens et les penseurs en France au XVIIIe siècle ; (J.J. Rousseau et la musique ; la querelle des bouffons).

Dans cette classe, les élèves musiciens bénéficient ainsi de 4 heures de musique : les trois heures prévues dans leur section plus l'heure pluridisciplinaire ouverte à toute la classe et assurée par le professeur de musique.

Temps scolaire - temps de loisir est un exemple de recherche proposée par l'I.N.R.P. et non spécifiquement artistique. Elle se propose pour but d'observer si une pédagogie constamment réadaptée aux besoins de la classe et ouverte à ses besoins, conduit les enfants vers des loisirs plus riches. La recherche est menée sur deux niveaux 6e et 2e (en 2e, la classe choisie est celle des options musique : car le professeur de musique en est le coordinnateur et ne pouvait justifier sa présence que dans une calsse où la musique existait déjà). Dans ce type d'expérience, la musique n'est qu'une discipline parmi les autres, mais privilégiée à deux égards : le thème du loisir a plus de résonance dans notre pédagogie que dans celle d'un professeur de mathématiques, par exemple ; par ailleurs, l'enseignement de la musique permet une connaissance psychologique des élèves, beaucoup plus approfondie que celui d'une matière intellectuelle où le **niveau** de l'enfant compte plus que sa **personnalité**. Cette recherche visant essentiellement à l'enrichissement des personnalités, les premiers sondages effectués en 6e révèlent chez les élèves une prédilection affirmée pour les cours de musique et de dessin. Au niveau de la 2e, beaucoup de problèmes matériels ont contrarié l'expérience cette année ; mais dans tous les cas, une telle recherche permet un contact approfondi avec la classe, un souci commun de l'efficacité dans l'équipe éducative, une découverte passionnante de ce que chaque discipline peut apporter aux autres.

L'apprentissage de la lecture, en classe de 6e : cette expérience, partie d'une initiative locale, a été agréée par l'I.N.R.P. Nous constatons tous dans nos classes, un nombre croissant d'enfants qui, lors de leur entrée en 6e, maitrisent encore très mal la lecture courante. A l'origine de cette carence, se trouvent essentiellement des problèmes psychiques qui entrainent chez l'enfant des blocages graves qui le mettent très vite en situation d'échec scolaire. Premier mécanisme à acquérir, la lecture, si elle n'est pas possédée couramment par l'enfant de 6e, constitue l'un des obstacles les plus graves à la progression normale du cursus scolaire. Le premier but du professeur de français ne sera donc pas d'«apprendre à lire» aux enfants qui ne le savent pas encore, mais de détecter les origines profondes de cet échec. Pour cela, il a besoin du concours de l'équipe éducative ; dans cette équipe, les disciplines artistiques, sont, encore une fois, intéressantes au premier chef : en effet, leur rôle n'est pas de juger l'enfant sur des critères intellectuels mais de développer sa sensibilité, sa perception du monde environnant, sa faculté d'expression. C'est à ce titre que la musique doit jouer un rôle capital dans le mécanisme de déblocage des élèves, en faisant d'eux des enfants capables de dominer leurs impulsions, de se situer parmi les autres, de trouver leur réalité propre. Cette recherche pluridisciplinaire s'exerce cette année sur deux classes difficiles de 24 élèves et ce nombre s'avère beaucoup trop élevé pour mener à bien une entreprise aussi délicate.

Au moment du bilan, il nous faut reconnaitre que, malgré ses limites, un lycée expérimental est encore un lieu hautement privilégié pour les enseignements artistiques. Cependant, les ravages de la réforme Haby ne l'épargnent pas plus qu'un autre. A la rentrée 1981, toutes les classes du collège seront à 24 élèves, sans aucun dédoublement possible. Que restera-t-il de la pédagogie active et plus particulièrement de l'enseignement de la flûte à bec ? Il y a 3 ans, il y avait au lycée 6 groupes de flûtes à bec et une chorale ! Pour entreprendre l'enseignement de la flûte devant 24 enfants dont tant sont agités et tenaillés par leurs problèmes, il faut de l'héroïsme ou, à défaut, de l'inconscience. La scission du lycée de Montgeron en deux établissements coupera irrémédiablement la pédagogie musicale en deux camps : celui, ingrat et sans avenir, du collège d'un quartier populaire où la musique est vécue, par la plupart des familles, comme une perte de temps ; celui, riche d'enthousiasme et de possibilités, du lycée, où les élèves, sélectionnés par leur goût pour la musique, modifient complètement le sens de la profession. Les professeurs du collège trouveront-ils toujours en eux la volonté de lutte qu'il leur fallait pour tirer de la foule médiocre ceux qui feraient l'élite de leur second cycle, quand celui-ci ne sera plus à leur portée ? L'enseignement de la musique comme le conçoit la réforme Haby permettra t-il aux enfants doués de se révéler ? Les P.E.G.C. polyvalents pourront-ils donner aux enfants des collèges l'ouverture culturelle nécessaire à l'accession à la section musique des lycées ? Les professeurs de musique qui demeurent, à Montgeron, les deux seuls certifié et agrégé du collège (!) retrouveront-ils chez leurs nouveaux collègues des autres disciplines la compréhension de l'art et l'ouverture sur la culture que manifestaient leurs collègues d'avant ?

Le lycée de Montgeron connait exactement les **mêmes problèmes que tous les autres établissements de France**. Sa richesse, sa possibilité d'échapper à la médiocrité résident dans l'expérimentation. Les professeurs de musique, particulièrement touchés par la réforme et par la scission de l'établissement, ne peuvent raisonnablement plus espérer que ce qui se fait de bien à Montgeron soit étendu aux autres établissements. Tout au plus peuvent-ils continuer à investir leur volonté, leur temps et leur imagination dans la recherche pédagogique, seul moyen de valoriser notre discipline et d'en sauvegarder les effets bienfaisants sur les enfants.

La « lettre à Elise » est elle une « lettre à Thérèse » ?

par
René BERTHELOT
Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

Il y a presque toujours, dans l'oeuvre d'un auteur - musicien ou poète - une pièce élue entre toutes par le grand public. Presque toujours, aussi, il s'agit d'une pièce brève, et parfois même de moindre valeur que beaucoup d'autres, tout se passant comme si ce fût sa légèreté même qui attirât sur elle l'attention, comme une bulle qui, dans l'eau, remonte à la surface. Telle est, dans l'oeuvre immense de Beethoven, ce petit morceau qui a ravi tant de pianistes en herbe et qu'on appelle, en France, la **Lettre à Elise**.

Disons tout de suite que ce titre gentiment romanesque n'est pas plus de Beethoven que celui de la sonate dite «au clair de lune» (1) ou de l'«Appassionata» (2). Il s'agit en réalité d'une page que le compositeur avait probablement conçue pour entrer dans un recueil de Bagatelles, comme il en a publié à plusieurs reprises. Cependant il ne la retint pas et semble même s'en être désintéressé, puisque ce n'est qu'en 1867 (soit quarante ans après sa mort) qu'elle fut retrouvée et publiée (sous le simple titre de Klavierstück) par le savant musicologue allemand Ludwig Nohl. Nous reviendrons plus loin sur les circonstances de cette trouvaille. Mais d'abord, examinons un point.

La «Lettre à Elise» est-elle de Beethoven ?

La question, en effet, s'est parfois posée de savoir si cette bluette était bien du «Titan de Bonn», et cela pour des raisons esthétiques aussi bien qu'historiques. Il faut avouer que le style de ce morceau n'est pas fort beethovénien. Son charme un peu facile, son écriture pianistique très «coulante» évoqueraient plutôt Hummel, voire Mendelssohn. Même la faveur dont a bénéficié cette feuille d'album a pu la rendre suspecte (3). On s'est souvenu d'une certaine **Dernière pensée de Weber**, qui eut une fortune semblable sous le Second Empire, et qui n'était qu'une supercherie d'éditeur, due à la complicité d'un musicien assez plat : Karl-Gottlieb Reissiger (4). Enfin, il a paru étrange que cette pièce fût restée dans l'ombre pendant un demi-siècle et que, par ailleurs, on nous déclarât - astuce habituelle dans les cas d'oeuvres douteuses - que le manuscrit autographe avait mystérieusement disparu. Volé ou perdu ? Personne n'a pu le dire.

Les beethovéniens avertis ne manqueront pas de faire remarquer que cette petite oeuvre figure dans le catalogue de Kinsky-Halm (l'équivalent du répertoire de Koechel pour Mozart) sous la cote WoO 59 (5). Mais il est avéré que des travaux de cette sorte ne sont pas préservés de toute erreur (il y en eut dans le «Koechel»). C'est pourquoi j'ai voulu, avec l'aide d'un aimable confrère allemand. Reinhard Lüttmann, professeur au Conservatoire de Münster, mener à ce sujet une petite enquête outre-Rhin. Il en résulte que, malgré les soupçons émis par quelques-uns, la **Lettre à Elise** est bien de Beethoven car, à défaut de manuscrit définitif, une esquisse en est conservée à la Beethoven Haus de Bonn, réunie à d'autres notations qu'on retrouve dans les Bagatelles opus 119 et 126. Cette ébauche ne porte pas de titre, mais seulement la mention «N° 12», ce qui confirme l'intention qu'avait le compositeur d'inclure cette pièce dans un de ses recueils. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? La suite de cette étude en donnera peut-être une explication. Mais pour ce qui est de son authenticité, le doute n'est donc plus permis.

«Für Elisa» ou «Für Theresa» ?

Reconnaissons-le : ce titre de **Lettre à Elise, inventé** sans doute à des fins commerciales, contient une part de vérité. En effet, si le manuscrit retrouvé par Nohl ne parlait pas de «lettre», du moins portait-il cette dédicace : «Für Elisa, am 27-4 zur Erinnerung von L. v. Beethoven», autrement dit : «Pour Elise, le 27-4 en souvenir de L. v. Beethoven». Quelle pouvait bien être cette Elise ? C'est ce que les biographes du grand homme se sont demandé, car il n'existe aucune Elise connue dans le vie de Beethoven. En revanche, on y rencontre deux Thérèse : Thérèse de Brunsvik (6) et Thérèse Malfatti, et c'est pourquoi un autre musicologue allemand, Max Unger, également spécialiste de Beethoven, a émis l'hypothèse (7) d'une mauvaise lecture de Ludwig Nohl, qui aurait déchiffré «Elisa» au lieu de «Theresa», ce qui, considéré du point de vue graphique, n'aurait rien d'impossible, d'une part en raison de la ressemblance des trois dernières lettres, d'autre part si l'on tient compte de l'aspect fébrile et tourmenté qu'a toujours offert l'écriture de Beethoven.



Thérèse MALFATTI
d'après un pastel anonyme (vers 1830)

Mais Unger pouvait, à l'appui de sa thèse, apporter d'autres arguments beaucoup plus sérieux. Nohl, en effet, retrouva l'autographe en question chez une certaine «fraulein» Bredl, qui l'avait reçu en cadeau d'une parente : Theresa von Drosdick. Or cette dame von Drosdick n'était autre que Thérèse Malfatti, qui fut, au printemps de 1810, l'objet d'une vive inclination de la part du musicien. Retraçons en quelques mots l'histoire de cette courte idylle.

L'éternel éconduit

C'est vers 1809-1810 que Beethoven, alors sur la quarantaine, s'éprit de cette jeune fille de dix-huit ans à peine : une brune au beau visage, avec, pourtant, un peu de dureté dans l'expression. Elle appartenait à une vieille famille d'origine italienne, dont l'un des membres (l'oncle de Thérèse) était depuis 1808 le médecin du compositeur. Comme toujours, la passion de ce dernier fut rapidement portée à un degré tel qu'il pensa tout de suite au mariage (le «bon motif» est fréquent, dans les amours de Beethoven...) Le projet, à ses yeux, prit même une telle consistance qu'il chargea son ami Wegeler (l'époux de son ancienne élève très aimée Eléonore de Breuning...) de lui procurer son acte de baptême. Dans le même temps il soigne sa tenue, habituellement négligée, et - c'est à tirer les larmes - fait l'acquisition d'un miroir !

Hélas, le soupirant aux intentions pures ne fut point agréé par la belle enfant. Trop de différence d'âge ? Physique peu «en rapport», comme s'expriment les agences matrimoniales? Peut-être. Mais la famille Malfatti, qui avait, comme on dit, des «biens au soleil», pouvait fort bien avoir émis quelques réserves sur ce quadragénaire exalté, sans grandes ressources malgré son talent reconnu, et dont l'ouïe gravement atteinte faisait déjà presque un infirme. Qui sait, même, si l'oncle médecin n'était pas au courant d'autres anicroches de santé, non exceptionnelles dans une vie de célibataire, et qui ne font jamais bien dans une corbeille de mariage ? Quoi qu'il en soit, Beethoven, fut profondément affecté par ce refus, et il s'en plaint de façon pathétique dans une lettre à son ami Gleichenstein : «... Qu'il en soit donc ainsi, pauvre Beethoven ! Il n'y a plus pour toi de bonheur que dans ton art. Tu dois tout te créer toi-même dans un monde idéal, le seul où tu trouveras des amis...».

La lettre à Thérèse

Mais revenons à notre Klavierstück «Für Elisa». D'autres points, en effet, paraissent favorables à l'hypothèse Unger («Für Theresa»). D'abord, le manuscrit retrouvé par Nohl est daté, on l'a vu, du 27 avril. De quelle année ? Les esquisses de Bonn nous le révèlent : il s'agit de 1810. Or c'est précisément entre fin avril et début mai de cette année-là que s'est déroulé le petit drame qu'on vient de retracer. On possède même une lettre de Beethoven à Thérèse Malfatti (la voilà, la «Lettre à Thérèse» !) écrite avant la rupture, et dans laquelle l'auteur de Fidelio dit à sa correspondante : «Vous trouverez ici, chère Thérèse, ce qui vous était promis et, s'il n'y avait eu les empêchements les plus sérieux, vous recevriez davantage encore...». Et plus loin : «Bientôt vous recevrez d'autres compositions de moi, et vous n'aurez pas trop à vous plaindre des difficultés, etc.».

Tous les termes de cette lettre sont à retenir. Ils prouvent, en effet :

- que l'envoi désigné par «ce qui vous était promis» était bien un morceau de musique, puisque Beethoven dit encore : «Vous recevrez d'autres compositions de moi»;
- qu'il s'agissait d'un morceau facile (ce qui est le cas de la Lettre à Elise), **le musicien lui annonçant d'autres compositions** exemptes de difficultés (Thérèse n'était sans doute pas une pianiste émérite).

Une chose est en tout cas certaine : le petit morceau envoyé à Thérèse ne fut pas publié. Mouvement d'humeur de la part de Beethoven ? Ce n'est pas impossible. Enfin tout porte à croire que, parmi les «autres compositions» annoncées dans la lettre, le musicien songeait en particulier à la Sonate numéro 25, opus 79, en sol majeur, facile en effet (comme celles de l'opus 49, on l'appelle parfois «sonatine»), et parue - autre coïncidence - en décembre 1810. Chose à noter encore : cette oeuvre est restée sans dédicace, ce qui est rare chez Beethoven. Etait-ce, là aussi, un reproche secret ?

Il faut maintenant conclure. Le morceau joint à cette missive était-il notre **Lettre à Elise** ? Nous n'en avons - et n'aurons jamais - la certitude absolue. Ce que nous savons, c'est que le manuscrit de cette pièce avait appartenu à Thérèse Malfatti. Dès lors, comment supposer que Beethoven ait commis la gaffe impardonnable de lui offrir - et cela au moment même où il briguait sa main ! - un morceau de sa composition dédié à une autre femme, et qui plus est, en invitant cette dernière à se souvenir de lui ? Pour toutes ces raisons, il semble bien que la petite pièce connue sous le titre de **Lettre à Elise** ait été, en réalité, destinée à cette fiancée d'un jour. Au lieu de l'Elise problématique et sans visage, nous pouvons donc aujourd'hui, en égrenant au piano l'aimable arabesque en la mineur, nous représenter sans trop de chances d'erreur la destinataire de ce message tendrement passionné : la belle, la coquette Theresa von Drosdick, née Malfatti, qui fit tant de peine au pauvre Beethoven, en ce printemps de 1810. Fut-elle plus heureuse avec son Drosdick ? Nous n'en savons rien. En tout cas elle n'est entrée dans l'Histoire que grâce à l'homme de génie qu'elle a dédaigné. Alors, tant pis pour elle si ce n'est, en définitive,que sous le nom d'Elise...

NOTES

(1) Ce nom lui fut donné par le poète Rellstab (celui de qui sont les paroles de la célèbre Sérénade de Schubert).
(2) Titre inventé par l'éditeur Cranz en 1838, c'est - à-dire plus de dix ans après la mort de Beethoven.
(3) Cette faveur fut telle que les Américains, toujours friands de ce genre de «tubes», en firent une chanson intitulée Passion flower (!), qui ne mobilisa pas moins de trois «arrangeurs». Celle-ci fut plus tard traduite en français par deux autres signataires, sous le titre Tout l'amour... (!). Et voilà comment M. Georges Ulmer, Dalida et consorts interprétèrent du Beethoven ! Chose notable : ni l'éditeur ni les cinq tripatouilleurs n'éprouvèrent le besoin de signaler qu'il s'agissait là d'un emprunt à l'auteur de la 9e symphonie.
(4) Sans parler d'autres mystications, telles que les pièces violonistiques de Kreisler ou le trop célèbre Adagio d'Albinoni. Il y eut même, concernant Beethoven, l'affaire de la symphonie dite «d'Iéna», à lui attribuée, et dont on connait aujourd'hui le véritable auteur : Friedrich Witt.
(5) La formule WoO signifiant «Werke ohne Opuszahl» (« oeuvres sans numéro d'opus», donc non répertoriées par Beethoven lui-même).
(6) Qui fut longtemps tenue à tort pour la destinataire de la fameuse «Lettre à l'immortelle Bien-Aimée».
(7) Partagée par Nottebohm, autre «beethovénien» notoire, auteur d'un vaste Répertoire thématique des oeuvres de Beethoven.

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1915) ERWARTUNG, op. 17, 1909

Monodrame d'après un texte de Marie Pappenheim

FRANCIS POULENC (1899-1963) LA VOIX HUMAINE

Tragédie lyrique en un acte d'après un texte de Jean Cocteau (1959)

par
ALLENBACH Ph

Deux musiciens, deux langages :
une même approche visionnaire du coeur humain

Bibliographie: SCHOENBERG

ADORNO : Philosophie de la musique moderne Ed. Gallimard.

Paul COLLAER : la musique moderne (Elsevier, 1955)

Jean JACQUOT : les musiciens et l'expressionisme : Schoenberg et le «Blaue Reiter» dans le «Théâtre expressioniste européen (Editions du C.N.R.S. 1971)

René LEIBOWITZ : Histoire de l'Opéra (Buchet-Chastel) : épuisé
Les Fantômes de l'Opéra (Gallimard 1972).

Arnold SCHOENBERG : le style et l'idée. (Buchet-Chastel 1977).

Discographie

Helga PILARSYK, soprano, Direction : Hermann SCHERCHEN, Wergo WER 50001

Partition

Universal Edition.

Partition d'orchestre
ou Réduction piano

Bibliographie : POULENC

Henri HELLE : Francis POULENC Musicien français (Plon 1979).

Jean ROY : Francis POULENC éditions Seghers, collection «Musiciens de tous les temps», épuisé).

Correspondance : 1915-1963, éditions du «Seuil» (Nombreuses allusions à la genèse de «LA VOIX HUMAINE»).

Discographie :

Denise DUVAL, soprano, direction : Georges PRETRE. Ricordi : 30 CA 001).

Partition

Editions Ricordi, version piano et chant. (La version orchestre n'ayant malheureusement pas de diffusion publique, c'est seulement grâce à l'amabilité de la Direction qu'il a été possible d'obtenir cette version.

Tenter de démontrer ce qui, au-delà des différences qui séparent deux oeuvres composées à cinquante ans de distance (**Erwartung, 1909, La Voix humaine, 1959**), et par deux musiciens dont l'esthétique et le langage semblent délibérément se tourner le dos, peut appeler la comparaison, tel est le but de la présente analyse : en effet, ces différences, réelles (sur le plan technique surtout), s'estompent largement et paraissent de bien maigre poids en face des nombreux rapprochements possibles que découvre l'analyse en profondeur, et, en tout premier lieu, le formidable potentiel émotif qui se dégage de ces deux oeuvres et subjugue également l'auditeur.

Mais il suffit de remonter à la source des oeuvres pour constater une identique fièvre créatrice chez les deux musi-

ciens à l'égard de leur sujet : pour Schoenberg, le témoignage de René Leibowitz (Histoire de l'Opéra) met admirablement en évidence l'état intérieur qui accompagne la gestation de son oeuvre : «A vrai dire, avec la composition de cette oeuvre, **Erwartung**, op. 17, nous assistons à l'une des aventures les plus foudroyantes que l'histoire de la musique nous ait offertes jusqu'à présent. La partition complète fut rédigée comme dans un état de transes entre le 27 août et le 12 septembre de cette année 1909. Cela seul ne signifierait pas plus que les différents «records» de cette sorte, n'était le fait que l'état de transes en question semble avoir pénétré complètement la musique du drame, semble même être devenu le facteur constituant primordial et décisif de cette musique, de sorte qu'il nous est permis d'en parler comme d'une « **MUSIQUE de TRANSES**».

Ecoutons maintenant Francis Poulenc lui-même nous confier l'histoire de son oeuvre, dans une lettre à Stéphane Audel : «La Voix humaine est finie. Cocteau est ravi et les dames pleurent. Je vais vite l'orchestrer pour me débarrasser de ce cauchemar, car c'est une oeuvre que j'ai écrite dans un véritable ETAT de TRANSE. Après les Carmélites, cela me suffit dans le genre atroce...»

LES SUJETS

La confrontation des sujets eux-mêmes révèle quelques différences : dans «**Erwartung**, une femme, partie, de nuit, dans la forêt, à la recherche de son amant, le trouve mort. Cette découverte se situe au premier tiers de l'ouvrage. Les deux autres tiers s'attachent à décrire uniquement tous les états intérieurs que fait naitre en elle cette découverte. Dans la «**Voix humaine**» une femme, abandonnée par son amant, a tenté de se suicider, et elle lui parle, très longuement au téléphone, avant la rupture définitive.

Ces différences, toutefois, n'atteignent en rien l'essence profonde de ces deux drames où l'action extérieure est réduite au minimum, la tragédie se jouant avant tout à l'intérieur des consciences, et qui peuvent facilement être ramenées à un dénominateur commun : les efforts désespérés d'une âme pour combattre, nier ou surseoir à la reconnaissance d'un évènement appréhendé avec horreur, et dont elle sait pourtant qu'il est inéluctable. Comme l'a bien vu Jean Jacquot dans on étude sur les rapports entre Schoenberg et le «**Blaue Reiter**» à propos d'**Erwartung**, l'attente dont il est question est celle d'un «évènement qui ne peut plus se produire». Dans cette oeuvre, la «résistance à l'acceptation» se traduit, peu après la découverte horrifiée du cadavre (à 154), par une tentative désespérée, chez la femme, pour se persuader qu'elle s'est trompée, qu'il s'agit d'un fantôme, d'une branche ridicule. Puis, le doute n'étant plus permis, elle passera par les stades divers de la supplication : «**A l'aide, ne sois pas mort... Je t'aime tant** (205)», de l'illusion, de la négation pure et simple : ce n'est pas vrai, (244, 245), enfin de la jalousie et de la haine envers sa rivale et l'homme qui l'a trahie... «**Où est-elle la sorcière, la putain, la femme au bras blanc ?... Oh ! tu l'aimes vraiment !...** L'expression du désespoir atteint à son faite à la mesure 350, et de ce désespoir même naitra une dernière phase toute emplie d'une résignation tragique, au cours de laquelle la femme laisse s'épancher une tendresse, une pitié sans bornes, et une indicible perplexité devant l'avenir : «**Que dois-je faire toute seule? Dans cette vie sans fin... La lumière viendra pour tous... mais moi seule dans ma nuit ?... Et cette ultime étape s'achève sans s'achever sur une question» Oh es-tu là ? je cherchais.**

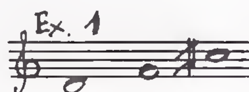
Dans la «**Voix humaine**», nous assistons au même éternel conflit humain qui oppose **conscience lucide et instinct** qui ne se soumet pas, qui ruse ou jette un voile effaré devant la vérité nue, insoutenable. C'est ainsi que la contradiction se fait jour à l'intérieur d'une même phrase, où la résignation «**Je sais bien que je n'ai plus aucune chance à attendre**» se voit immédiatement démentie par l'espoir. «**Mais mentir ne porte pas la chance**»... La force de l'instinct fait dire des paroles telles que : «**Je crois que nous parlons comme d'habitude...**» ou encore «**j'allais dire machinalement» à tout de suite**», contredites par ces mots terribles : «**et puis tout à coup la vérité me revient...**» Le téléphone lui-même, ressort dramaturgique essentiel --c'est lui surtout qui fait rebondir la situation-- est appréhendé de façon très ambigüe : tantôt comme moyen de communication relatif, mais efficace : «**j'avais le téléphone dans mon lit, et malgré tout, on est relié par le téléphone**», ou encore : «**j'ai le fil autour de mon cou, ta voix autour de mon cou**», tantôt, et en définitive, **comme totalement impuissant à conjurer le sort.**«Mais avec cet appareil, ce qui est fini». Il semble bien être, pour finir, le symbole de ce qui constitue la véritable et ultime signification de l'oeuvre : la tragédie de l'incommunicabilité. Des paroles telles que... «**Je te jure que je n'ai rien, seulement tu comprends on parle, on parle...**» ou encore : «**oui, on a l'illusion d'être l'un contre l'autre, et brusquement on met des caves, des égoûts, toute une ville entre soi**», ne semblent pas laisser de doute sur cette conception. (A ce titre, cette oeuvre s'inscrit dans le prolongement direct de cet autre monologue de Cocteau : «**le bel indifférent**», où le silence absolu de l'homme est opposé à la soif éperdue de communication de la femme).

Il s'agit donc, dans les deux oeuvres, bien au-delà de deux cas particuliers qu'un quotidien classerait dans la rubrique des «faits divers» sentimentaux, de deux aspects de la lutte de l'homme envers son destin, traduite de part et d'autre avec autant de force et de grandeur que dans telle ou telle tragédie grecque, et que la musique a pour privilège de rendre immédiatement sensible.

Analyse musicale

C'est donc à essayer de démontrer cette présence sonore, à chaque page des deux partitions, et MALGRE des moyens très différents, d'un destin terrifiant, que nous voudrions nous attacher maintenant, et, tout d'abord, sur le plan du MATERIEL THEMATIQUE.

Dans «**Erwartung**», celui-ci est réduit à deux motifs extrêmement ténus dont il importe de retenir, pour l'un, la trajectoire ascendante en deux sauts de tierce et de quinte augmentée :



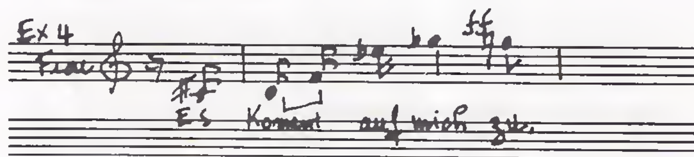
Pour l'autre, que l'on peut interpréter comme un renversement varié, la démarche descendante en deux sauts de seconde mineure suivi d'une quarte augmentée (1ère apparition à la voix, à 18)



Ces deux motifs, particulièrement malléables, imprègnent de leur marque la quasi-totalité de l'oeuvre : ils sont soumis, en effet, à un procédé de variation qui transcende constamment la donnée initiale --soit en en écartelant démesurément les intervalles, soit au contraire en les resserant-- tout en en conservant la trajectoire ascendante ou descendante. L'agrandissement des intervalles correspond à l'expression d'une lutte éperdue, sauvage, contre l'irrémédiable, le resserrement à celle de sentiments plus apaisés. Voici quelques exemples particulièrement significatifs, extraits des trois premières scènes, et du début de la quatrième : la femme, comme avertie par son subconscient de la découverte prochaine du corps, est gagnée par une frayeur de plus en plus insupportable : à 76, cette frayeur est traduite, de saisissante façon, à la fois par les deux sauts successifs de sixte Majeure, puis de triton, sur syncopes, aux grandes flûtes, qui conservent la trajectoire initiale,



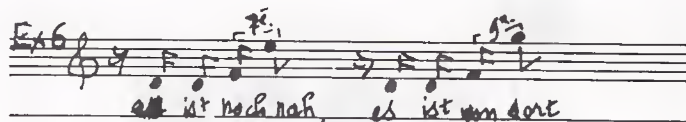
et par la voix qui conserve la tierce de départ ; la quinte augmentée qui suit devient septième mineure :



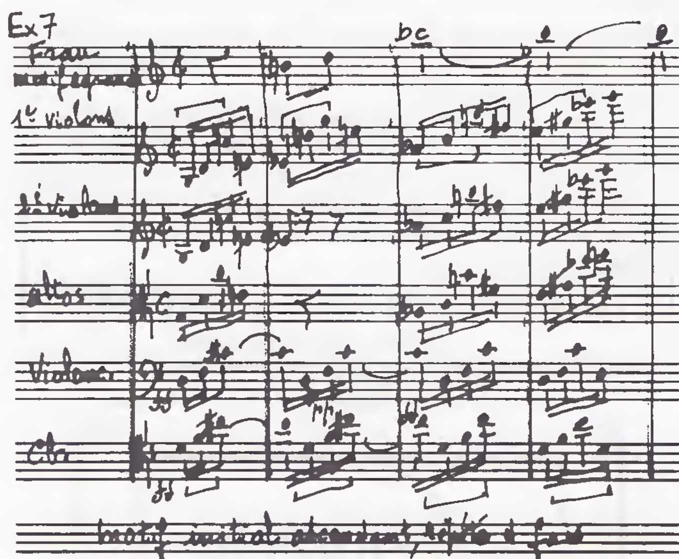
Un peu plus loin, mesure 87, elle se persuade d'avoir seulement heurté un tronc : même motif, à l'alto solo, en deux sauts de triton, puis de sixte.



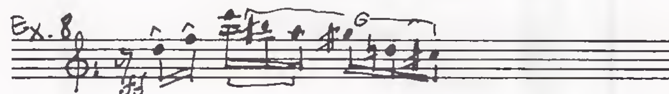
A 150, la découverte du corps est imminente. La tierce de ré fa do dièse est gardée, mais la quinte augmentée se convertit en septième, puis en neuvième majeure. Le rythme se précipite. Elle dit : **«c'est encore humide, ça vient de là.»**



Enfin, à 153, le corps est découvert (**«c'est lui»**). La répétition obsessionnelle, désespérée comme le vol d'un oiseau blessé, du motif sous sa forme initiale aux violoncelles et contrebasses, est superposée à sa présentation dilatée jusqu'au paroxysme, aux violons. (La voix chante sur la transposition à la sixte supérieure du motif initial).



La mesure suivante présente une fusion des deux motifs en un seul, sur un fff tonitruant, d'abord aux vents repris par les cordes, puis par les contrebasses en augmentation.



Cette fusion prouve combien Schoenberg a été obsédé par ces deux motifs, pendant la composition d'«**Erwartung**», et le rôle moteur qu'il leur confie : ils interviennent, en effet, avec une force extrême à tous les points cruciaux de l'ouvrage.

- dernier exemple, enfin, du caractère **fatal** de ce motif, mesures 307, 308. La femme vient, une fois de plus de nier avec véhémence la vérité. «Je ne veux pas de cela, je ne peux pas». A quoi l'orchestre répond par le motif sous la forme :



où les accents sur chaque note sont comme autant de sommations contre lesquelles toute révolte est inutile.

Le motif descendant fournit lui aussi plusieurs témoignages précieux, à la fois de l'émotion poignante quie se dégage de l'oeuvre, et de la science inouie de la variation qu'elle révèle.

A 245, la femme ne peut assumer encore la terrible découverte. (Comment peut-tu être mort ? tu vivais partout, tout à l'heure dans la forêt ;;; Ta voix si proche de mon oreille).

La musique se déroule comme suit :
1) négation douloureuse mais inutile des faits : unisson, le seul de la partition, voix et violons, sur la donnée de base répétée deux fois.

Ex 10

2) Evocation du passé : mutilation de la ligne par écartèlement des intervalles. La courbe mélodique est respectée.

Ex 11

La suite nous présente le motif transposé à la quarte inférieure, puis, à la mesure suivante, encore varié.

Ex 12

Cette manière de faire, particulièrement appropriée dans une oeuvre aux registres émotionnels si constamment changeants, a permis à René Leibowitz d'assimiler fort justement la donnée thématique à une simple «série d'intervalles», matière première à partir de laquelle travaille l'imagination du compositeur, et sur laquelle repose entièrement l'articulation de l'oeuvre. Elle fonde, par ailleurs, une écoute renouvelée qui fait d'autant plus appel à la vigilance de la mémoire, et à la disponibilité de l'esprit, que la reconnaissance des éléments de départ, déjà fort minces en soi, est rendue plus délicate par les différenciations extrêmes apportées au cours de l'oeuvre. La notion de thème générateur de quatre, huit mesures ou plus, avec ses retours périodiques (fugue, rondo, sonate) est bannie au profit d'un renouvellement constant.

(A suivre)

L'EDUCATION MUSICALE DANS LES ECOLES ELEMENTAIRES

par
l'Association des Moniteurs d'Education Musicale

Cet article touchera, nous l'espérons, nos Collègues nombreux à travers la France ainsi que tous les enseignants que les problèmes d'éducation musicale intéressent.

La fonction «MONITEURS D'EDUCATION MUSICALE» est établie à LYON depuis de nombreuses années et ses moniteurs reçoivent une formation qui leur permet de faire face à leur tâche difficile mais passionnante et d'apporter amour, connaissance et pratique de la musique à l'Ecole Elémentaire depuis le cours préparatoire jusqu'au cours moyen 2ème année inclus.

ENSEIGNEMENT

Les grands principes auxquels restent fidèlement attachés les services de l'Education sont respectés, en particulier l'unicité de l'enseignement dont le Maitre est responsable. Le moniteur spécialisé apparait comme un conseiller, il ne supplante par l'instituteur dans son rôle éducatif mais lui apporte une aide dans un domaine particulier.

a) **LEÇON.** L'heure de musique hebdomadaire prévue est donc dispensée de la façon suivante :
- 1/2 heure par le moniteur spécialisé en présence et avec la participation active de l'instituteur,
l'autre
- 1/2 heure réservée à l'instituteur en prolongement de la leçon du moniteur (éventuellement en plusieurs séquences par semaine.

b) **CHORALE**. Une heure hebdomadaire de chorale animée par le Moniteur est prévue dans chaque école. Souvent la chorale participe aux fêtes scolaires et tous les deux ans, une grande manifestation réunit les jeunes choristes des écoles.

c) **ENSEMBLES INSTRUMENTAUX.** Ils peuvent fonctionner également dans le Groupe scolaire sous la direction du moniteur (FLUTE A BEC, CARILLON, XYLOPHONE, etc..) Hélas ! l'acquisition onéreuse de ces instruments freinent le développement de ces ensembles.

d) **ANIMATIONS**. Des professeurs ou des élèves instrumentistes du Conservatoire peuvent venir présenter leurs instruments, le Moniteur et l'Instituteur prolongent cette présentation par de l'audition, ou mieux encore, emmènent des groupes d'enfants assister à des répétitions de l'Orchestre de LYON.
Depuis deux ans, l'Opéra de LYON propose des mini-opéras avec participation des enfants, et c'est avec enthousiasme que ces mino-opéras se préparent dans les écoles sous la direction des moniteurs et des instituteurs, tant au point de vue musical qu'au point de vue scénique (décors, costumes, accessoires).

FORMATION

Venons en à la formation de ces moniteurs faisant partie intégrante à LYON de l'équipe éducative.

a) **COURS NORMAL**
Les futurs moniteurs sont recrutés chez de jeunes musiciens possédant obligatoirement le Baccalauréat (toutes séries). Ils doivent justifier d'un niveau de solfège au moins égal à celui de l'admission en cours supérieur d'un Conservatoire National. En outre, un minimum de connaissance de la technique du clavier est requis.

L'enseignement des matières ci-après est réparti sur 3 ans :
- Solfège supérieur - Harmonie - Pédagogie pratique et théorique - Histoire de la Musique, des Arts - Analyse - Esthétique - Chant et Lecture à vue avec paroles - Accompagnement piano - Déchiffrage et transposition au clavier - Flûte à bec - Expression orale et Diction - Rythmique et Expression corporelle - Direction chorale pratique et théorique
A compter de la deuxième année, les élèves se voient confier quelques heures d'enseignement qui leur sont rétribuées et qui leur permettent de parfaire leur formation pédagogique. A l'issue de la 3ème année, les élèves ayant satisfait aux examens terminaux, reçoivent le diplôme de fin d'études et au cours du dernier trimestre de leur 1ère année d'enseignement doivent obtenir le C.A.P.

déroulement de carrière des Adjoints d'enseignement des écoles de musique contrôlées par l'Etat. Ils assurent un service hebdomadaire de 20 heures, dont 1 heure consacrée à une réunion de recyclage.

La musique est donc apportée dans une centaine d'Ecoles de la ville de LYON, à quelques 25 000 enfants. Les plus intéressés et les plus doués peuvent parfaire leurs connaissances musicales dans les Ecoles de Musique de quartiers ou au Conservatoire.

Voici, dans un tableau rapidement brossé, la situation et l'action des moniteurs à LYON.

Puisse cet article favoriser une meilleure connaissance de notre profession.*

* Nous nous tenons à la disposition des enseignants qui voudraient entrer en contact avec nous :
ASSOCIATION DES MONITEURS d'EDUCATION MUSICALE
CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION
4, Montée de Fourvière 69005 LYON
Tél. 25.91.39

b) **FORMATION CONTINUE**

Depuis plusieurs années, l'Association des moniteurs organise en accord avec le Conservatoire des stages de recyclage : initiation aux grandes méthodes actives (MARTENOT, DALCROZE, WILLEMS, ORFF, KODALY) ; Confrontation des pédagogies ; Musique électro-acoustique ; Fabrication d'instruments.

Le Directeur Adjoint du Conservatoire chargé de la coordination de l'enseignement musical dans les écoles, en liaison constante avec l'inspection d'académie, les professeurs d'éducation musicale de l'Ecole Normale, la Conseillère pédagogique musicale départementale, les Chefs d'établissements, les Educateurs établit des rapports humains fréquents et bénéfiques.

SITUATION DES MONITEURS

Cet enseignement fait l'objet d'une convention entre la Municipalité et l'Inspection d'Académie.

Les Moniteurs d'éducation musicale sont des agents municipaux titulaires, bénéficiant, après l'obtention du C.A.P. du



EXPERIENCES EN MUSICOTHERAPIE

JOURNEES D'INFORMATION DE LA SECTION FRANCAISE DE LA SOCIETE INTERNATIONALE POUR L'EDUCATION MUSICALE (I.S.M.E.) AU CENTRE NATIONAL DE PROMOTION MUSICALE ALBERT EHRMANN A TOUCY

La Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale (**I.S.M.E.**) a organisé au Centre National de Promotion Musicale Albert Ehrmann à Toucy, des Journées d'Information sur le thème «**Expériences en Musicothérapies**».

Mme Blanche Leduc, Présidente rappela que c'est sous l'impulsion de la Section Française qui oeuvre depuis des années en faveur de la musicothérapie qu'une commission a vu le jour au sein de l'ISME Internationale.

Mady de la Preugne, spécialiste de l'éducation et de la rééducation par la voix, qui expérimente actuellement au Centre de Thérapeutique Expressionnelle de l'Hôpital Sainte-Anne à Paris, sa méthode de sonothérapie, méthode de soins pour les malades mentaux par la «pose de la voix», c'est-à-dire la connaissance de la projection du souffle sonore dans l'espace, a expliqué sur le plan physiologique le mécanisme de la respiration, respiration qui doit être profonde car elle a alors un rôle bénéfique de libération. Dans cet ordre d'idée, une recherche s'effectue, depuis un quart de siècle, entre le malaise psychologique et la respiration et on a découvert un lien entre l'anxiété et les troubles du système respiratoire : d'où l'importance de cette respiration chez tout individu mais en particulier chez les sujets atteints de troubles psychologiques. Mady de la Preugne a ensuite expliqué le fonctionnement de l'organe vocal : le larynx avec ses deux replis musculo-membraneux, les cordes vocales qui vibrent sous l'action de l'air expiré des poumons. Elle a montré l'importance pour l'émission des sons de la position de la langue, des lèvres, pour la rééducation l'importance du choix des voyelles ou des onomatopées employées, tout ceci afin que les sons «partent en avant» et que les régions osseuses de la face entrent en vibration. Ces sensations amènent peu à peu le sujet à prendre conscience de sa propre voix et on a constaté que cette prise de conscience améliore l'état du dépressif, du timide et même du délirant. Mady de la Preugne, par cette nouvelle thérapeutique de libération par la voix chantée a réussi à faire parler en chantant une dame qui avait un blocage psychique et qui n'avait plus émis un son depuis 4 ans.

Dans une autre séance, Mady de la Preugne a concrétisé par des exercices pratiques les bases et principes de sa méthode de sonothérapie. Elle a mis en évidence le mécanisme de la tête avec son support, la colonne vertébrale, le rôle des vertèbres cervicales, de l'ossature des épaules et montré les exercices qui doivent être faits pour une bonne mise en condition de la respiration et de l'émission vocale. Pour terminer, elle a invité tous les auditeurs à participer aux exercices vocaux préalablement expliqués. La musicothérapie prend donc une dimension particulière avec la voix, moyen verbal de communication, la musique en étant le moyen non-verbal. La voix se révèle comme un maillon important de la musicothérapie par ce pouvoir de communication qui doit être utilisé pour en tirer les éléments d'une thérapie. On peut rappeler qu'il y a bien longtemps, David chantait en s'accompagnant de sa lyre pour calmer les angoisses de Saül et les prêtres guérisseurs égyptiens ou grecs traitaient leurs malades par leurs incantations accompagnées de procédés rituels : la musicothérapie existait déjà en ces temps-là.

Madame Vulcan, musicothérapeute, forme actuellement les cadres du Centre Psychothérapique de la Chartreuse de Dijon à la musicothérapie active, c'est à dire, une thérapie dans laquelle le patient fait lui-même de la musique, soit seul avec le thérapeute, soit en groupe. L'élément principal de cette thérapie est l'improvisation faite avec des instruments simples, avec la voix et en faisant participer le corps. Le but est de permettre aux patients de s'exprimer spontanément, de donner libre cours à un besoin d'expression conscient ou inconscient, de leur donner dans un groupe un intérêt et une importance. Chaque malade participe à la structure de l'improvisation qui en est un des fils conducteurs ; il peut changer cette structure, s'y adapter ou ne pas en tenir compte en jouant pour lui seul. En thérapie individuelle, les moyens sont les mêmes mais la démarche musicale est conçue spécifiquement pour le malade.

La matière de la musicothérapie est le son qui est émis et transmis par l'ouïe jusqu'à sa perception. Des perturbations peuvent être dues à des déficiences organiques mais aussi à des altérations psychiques qui peuvent amener parfois au refus du son comme par exemple les autistes. Il peut se faire que la perception du son se fasse mais ne soit pas comprise ou que le son soit investi d'une signification irréelle, magique, comme chez les psychotiques.

Le matériel musical du thérapeute est constitué d'une part par les trois dimensions musicales : l'espace, le temps, l'éner-

gie, et d'autre part, par les éléments constitutifs de la musique : le rythme, la mélodie et l'harmonie. Aux éléments constitutifs de la musique, nous pouvons faire correspondre trois éléments fondamentaux de la nature humaine : au rythme, la force vitale ; à la mélodie, l'affectivité, les émotions, la sensibilité ; à l'harmonie, la faculté mentale. Cette conception qu'il ne faut pas trop schématiser permet au thérapeute de mieux situer le domaine psychique perturbé. S'il y a difficulté rythmique, l'élan vital est atteint : par exemple chez une personne psychotique ; si l'élément mélodique fait défaut, la vie affective est atteinte ; si le sens de la structuration harmonique est atteint, la capacité mentale est bloquée.

Les différents aspects des éléments constitutifs de la musique enrichissent le matériel musical du thérapeute : le tempo peut être lent ou rapide, la puissance du son forte ou faible, le son aigu ou grave, monter ou descendre, la durée du son plus ou moins longue. Les différents timbres des instruments jouent également un très grand rôle. A partir de ce matériel musical, Madame Vulcan a dégagé les lignes directrices de son travail selon le type du patient qu'elle a traité : psychotiques, névrosés, débiles, toxicomanes ou en gérontopsychiatrie.

Mais en dépit de la richesse du matériel, le thérapeute a un rôle délicat, son attention doit être constamment en éveil pour suivre le développement du comportement, les réactions de ses malades et être prêt à réagir à chaque instant d'une façon prompte, précise et juste, rester à l'affût guettant ce qui va se passer et même être toujours prêt à se remettre en question. Les évènements extérieurs peuvent être prévus, préparés, attendus, mais le cheminement de la thérapie est imprévisible ; il reste constamment un mystère mais quand il aboutit à une amélioration de l'état du malade, si minime soit-elle, quelle satisfaction pour le thérapeute !

Madame Vulcan explique les grandes lignes de la formation des musicothérapeutes qu'elle a entreprise à la Chartreuse de Dijon où elle vient quatre demi-journées, une fois par mois : étude du rythme, des instruments à percussion, développement de la musique par l'écoute, connaissance des instruments par l'écoute, sensibilisation aux timbres, introduction au solfège, élaboration des modèles de thérapie pour les différents types de patients. Madame Vulcan, une fois par mois, participe aux séances de thérapie réalisées par les participants en cours de formation, avec les malades, en fait la synthèse, en tire les conclusions en vue d'en dégager l'enseignement.

Le Docteur Lévêque, Chef de Service de Secteur au Centre Psychothérapique de la Chartreuse de Dijon, présente ensuite au moyen d'un magnétoscope les expériences de thérapie par la musique faites par le groupe de formation (psychologues, psychiatres et infirmiers) avec des groupes de malades adultes, pensionnaires de ce centre. Nous avons pu observer l'évolution du comportement de ces patients, constitués en petits groupes et filmés à différents stades de la thérapie. Un instrument de musique différent a été distribué à chacun : xylophone, tambourin, maracas, tambour, wood-block et un jeu de timbres. Ils ont fait connaissance avec l'instrument, en ont joué, d'abord avec indifférence, puis avec de plus en plus d'intérêt et de plaisir, plaisir qui se lisait sur les visages. Certains se sont peu à peu identifiés à l'instrument, ne voulant plus s'en séparer, se sentant en sécurité par cet instrument et prenant conscience de l'importance qu'il leur donnait dans le groupe, telle cette femme qui ne voulait plus se séparer de ses maracas, ni les donner à qui que ce soit ! Le thérapeute à un autre moment s'est assis au centre du groupe avec les différents instruments, il a demandé aux patients de tourner leurs chaises afin de lui tourner le dos et de reconnaitre leur instrument quand il en jouerait ; tous ont reconnu le timbre particulier de leur instrument après un temps plus ou moins long, mais le résultat a été un grand succès. A la dernière séance filmée, les patients, parfaitement intégrés à leur groupe, ont acceptés d'échanger leurs instruments sans aucune difficulté : la porte était ouverte à la communication et c'était le commencement de la sortie de l'isolement. Le Docteur Lévêque a raconté que ces malades qu'il fallait aller chercher pour les premières séances, venaient seuls maintenant, se rappelant même du jour de la séance et y arrivaient très en avance, ce qui prouve leur intérêt et leur satisfaction d'y participer.

Leur attention, peu soutenue au départ, s'est accrue à la longue et certains ayant pris conscience d'eux-mêmes par le fait de s'être vu confier un instrument et d'avoir eu un rôle dans le groupe musical, ont accepté de modestes tâches, par exemple de balayer, rôle qu'ils étaient incapables de remplir auparavant, ce qui représente une victoire sur leur déficience. Après cette projection, chacun des participants au groupe de formation des musicothérapeutes de la Chartreuse a fait une communication sur son propre travail avec les malades.

L'exposé de chacune de ces expériences, application de l'enseignement de Madame Vulcan, revêtait pour eux une grande importance puisque c'était le fruit de leurs observations consécutives à la mise en place d'une thérapie personnelle.

Le professeur Parrot, du Laboratoire de Psychophysiologie appliquée de la Faculté des Sciences de Dijon a fait une recherche exploratoire sur l'utilisation de la musique et du rythme pour améliorer le contrôle psychomoteur d'un groupe d'enfants déficients de l'Institut médico-éducatif de la Montagne Saint-Anne. Avec une équipe d'éducateurs spécialisés, il a fallu s'attaquer aux problèmes appliqués. Une longue série de diapositives a permis d'observer le cheminement de cette recherche faite avec un groupe de 5 enfants : 3 garçons et 2 filles d'une moyenne d'âge de huit ans. L'hypothèse du travail était l'amélioration du contrôle moteur avec le métallophone et l'influence que cela pouvait avoir sur la formation physique et auditive de l'enfant. La méthode mise en place au moyen du métallophone se voyait complétée par la suite par le tambourin, puis par la danse accompagnée par le flageolet. Le programme comprenait le contrôle de la densité

du son, les exercices de rythme, le contrôle de l'amplitude du son. Mais ce programme ne s'est pas développé comme initialement prévu, il a subi des modifications dès la 2ème séance et s'est enrichi à la 3ème séance avec la danse. Les séances, au nombre de neuf duraient chacune 3/4 d'heure à 1 heure. L'essentiel de ce travail était que les enfants prennent conscience d'eux-mêmes.

Le Professeur Parrot avoue qu'il s'est trouvé devant des problèmes inattendus; problèmes de négociations motrices; problèmes de la précision du geste, problème de la symétrie une mailloche pour frapper sur le métallophone dans chaque main, coordination ou alternance du geste; une mailloche dans une seule main, constatation d'une gêne.
L'expérience a été bénéfique sur le plan motricité par son développement et sa précision. Le professeur a raconté comment l'un des enfants qui avait perdu à diverses reprises la boule de bois enfoncée à l'extrémité de la mailloche, l'avait remise, seul, avec une volonté farouche et avec persévérance en demandant qu'on ne le regarde pas ! Il a noté un abaissement de l'agressivité d'un des garçons, Olivier, à partir de la séance au cours de laquelle la danse a été incluse car, dès son insertion dans le groupe, l'enfant avait pris conscience de sa personnalité et s'était senti l'égal des autres. A la fin des neuf séances, la quasi totalité de son agressivité avait disparu. Une des petites filles, Nathalie, hémiplégique et autiste de surcroit, s'est vu débarassée de l'appréehnsion d'utiliser sa main droite à demi-paralysée ; inconsciemment, elle a passé sa mailloche de sa main gauche à sa main droite qui est devenue spontanément autonome par rapport à l'autre. Insérée dans ce groupe d'enfants qui chantaient de façon spontanée, elle a surmonté également sa mutité.

Le Professeur Parrot a fait la critique de cette expérience. Dans l'aspect négatif, il a noté la trop grande importance attachée à l'influence sensori-motrice sur le psychique. Sur le plan physiologique, il n'avait pas prévu le problème des mouvements alternés et la difficulté de l'alternance. Il a avoué son désarroi entre l'évolution et le programme prévu et imaginé. L'hésitation d'inclure Nathalie hémiplégique dans le groupe à cause de son handicap s'est avérée inutile. Le côté positif a été dans la constitution du petit groupe d'enfants choisis par les éducatrices qui s'est révélé créateur de dynamisme. Les résultats obtenus surtout sur 2 des 4 enfants qui ont suivi toutes les séances (le 5ème ayant été malade et n'en n'ayant suivi qu'une partie) ont été rapidement visibles mais plus rapides au point de vue psychologique qu'au point de vue moteur. Il est apparu que le comportement des éducateurs ne devait pas être livré au hasard ; il faut être objectif et établir un plan qui devra être discuté et remanié selon son évolution et il faut, éventuellement, se remettre en question. Convaincant et passionné, le Professeur Parrot poursuivra cette recherche.

Le Docteur Brauner et sa femme, **le Docteur Françoise Brauner**, dirigent le Centre de Traitement éducatif pour enfants et adolescents déficients mentaux à handicaps multiples de Saint-Mandé : enfants qui n'ont pas besoin de communication, autistes ; enfants qui ont des phantasmes ou une hantise d'une certaine chose, exemple la sonnerie du téléphone ; enfants psychotiques ; mongoliens. Il faut les aider avec amour et faire preuve de beaucoup d'intuition. Pour le Docteur Brauner, la musique est «la porte cochère de la thérapeutique» pour ces enfants sans communication et souvent sans langage. Dans son Centre, il est utilisé pour tous les évènements de la journée des signaux mélodiques pour obtenir l'attention de l'enfant, éveiller sa mémoire et lui donner le plaisir de les entendre et de les reconnaitre, exemple : pro-me-na-de, re-tour, chaque syllabe étant représentée par un son. On chante beaucoup au Centre, mais il existe pour ces enfants des difficultés de compréhension pour certaines chansons enfantines ou certains mots, difficultés d'explication, pour l'éducateur, de certains mots qui sont faciles pour des enfants normaux et difficiles pour ces enfants déficients, exemple «Avignon» de «Sur le pont» ; pour retenir ces chansons et pour les reconnaitre, il y a prépondérance soit des paroles, soit de la musique. Mais il faut également inventer des mélodies, leur inventer des rythmes simples. L'essentiel est de les sortir de leur indifférence, de les distraire dans le sens littéral du mot. Les moyens employés sont le piano et les disques, mais pour le Docteur Brauner, la musique est liée au mouvement. Il faut que l'enfant bouge, il faut qu'il y ait synchronisation entre la mélodie et le mouvement, par exemple : avancez - reculez. Il ne faut pas toujours répéter la mélodie car elle devient mélopée ce qui est très mauvais pour les enfants. Il ne faut pas que l'émotion produite par la musique soit trop forte, excessive (c'est trop beau) ; le «trop beau» doit être détruit. Il faut toujours apporter du nouveau sans délaisser le connu pour assurer la continuité. Il faut rechercher le besoin, l'envie de l'enfant. La musique établit la communication, par exemple une éducatrice joue un thème au piano, l'enfant répond par des frappés, la musique est devenue en même temps action. Chez ces enfants déficients mentaux, l'attention ne se soutient que quelques minutes, il faut donc une musique sans effort. Si elle plait, elle peut se répéter, elle s'afface si elle déplait.

La musique est appliquée, au Centre, à la lecture : chaque lettre est illustrée musicalement suivant sa forme , une «orientation» musicale est donnée : verticale montante ou descendante, horizontale, courbe ; c'est une sorte de code musical qui correspond à chaque forme de lettres et qui apporte un supplément d'information pour la reconnaitre. Un mot est ensuite formé avec chacune des lettres illustrée musicalement. Ce procédé musical permet d'apprendre à lire et une scolarisation relative.

Avec la musique, on obtient la maitrise du mouvement, des gestes harmonieux. La musique rassure, équilibre. Le rythme stabilise. **Ce que le Docteur Brauner condamne, c'est la percussion.** L'ennemi de ces enfants, dit-il, c'est le bruit, il faut au contraire leur faire entendre une musique qui leur fait plaisir.

André Amellér prit alors la parole pour **supplier les musi-**

cothérapeutes et futurs musicothérapeutes d'utiliser dans leur travail **la vraie musique** et non sa caricature, la bonne musique et dans le cas particulier qui nous occupe, la musique avec du relief, avec ses élans, ses accalmies, ses couleurs qui, seule peut avoir de l'emprise sur celui qui l'écoute.

Monsieur Feuillé, ex-Président de l'Université de Dijon, pour conclure ces journées, pose alors le problème de la **formation des musicothérapeutes.** Il faut d'abord obtenir la prise de conscience de la musicothérapie par les soignants et les praticiens. A la suite des journées de Dijon, nombreux sont les jeunes qui se sont sentis motivés par la musicothérapie et le désir d'aider les autres. Il n'y a actuellement **aucun enseignement officiel**, l'enseignement n'existe que dans le cadre de la formation continue. Que faut-il envisager pour la formation du musicothérapeute : la Musique, la psychologie et la médecine : une certaine connaissance de la musique et de ses effets, la psychologie et la physiologie de l'enfant et de l'adulte et la connaissance du traitement des maladies mentales. Il faut obtenir la création d'un diplôme mais pour ce, il faut l'acquiescement des enseignants, des psychologues et des médecins psychiatres. Il faut pour ce diplôme, doser et évaluer les connaissances musicales, psychologiques et médicales nécessaires.

De l'avis du Docteur Feuillée, un musicien du niveau du baccalauréat à qui l'on inculquerait les éléments nécessaires de psychologie et de médecine ferait un excellent musicothérapeute. Espérons que ce souhait sera entendu et qu'un enseignement de la musicothérapie, tant attendu, verra le jour et sera officialisé pour le plus grand bien de l'humanité.

Jacqueline Amellér

Deux autres journées d'information les 16 et 17 novembre 1979, sur le thème : ACTIVITES ACTUELLES EN MUSICOTHERAPIE à DIJON.
Renseignement et Inscription : Mme J. AMELLER, 82, rue du 22 septembre 92400 COURBEVOIE. Tél. : 333 22 10.

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINEES A LA JEUNESSE

Dans le cadre du Jubilé (30ème anniversaire de la Fondation) qui aura lieu en Août à Bayreuth, ANDRE MUSSON recherche un ou des chefs de Chœur susceptibles de faire travailler à partir du mois de Janvier 1980, l'œuvre choisie : la MISSA SOLEMNIS de BEETHOVEN.

Les choristes : soprani et alti, doivent avoir de 18 à 30 ans.

Le Concert aura lieu fin Août à Bayreuth en présence de plusieurs personnalités françaises.

L'orchestre, formé de jeunes des Conservatoires des Pays de l'Est sera dirigé par ERIK BERGEL, de Berlin (Orchestre Philharmonique).

La, ou les Chorales pourront présenter leur programme (instrumental ou choral) à Bayreuth et en plusieurs villes de Haute Franconie.

De sérieux avantages seront offerts aux Chefs de Chœurs.

Tous renseignements détaillés seront donnés par ANDRE MUSSON, 3, rue des Ecoles, 77590, BOIS LE ROI. Lui écrire avant le 10 novembre.

Il espère intéresser ses amis, Professeurs(anciens élèves), Directeurs de Chorales par cette expérience très enrichissante de travail international mené conjointement .

André MUSSON

BAYREUTH 1978-1979

«Impasse de l'Eternité», LE VAISSEAU FANTOME

dans la scénographie de Harry Kupfer et Peter Sykora

par
Michel GUIOMAR *

Dans un climat initial de joie véhémente et déjà hantée, la fête du port au IIIème acte invite plus encore un seul regard, le nôtre au-delà de celui de Senta, à la vision multiple de trois actions en une seule scène :

- **une fête réelle** sur le port, indéniable par la partition et par le livret, même si elle se déroule autre et ailleurs.
- **les noces oniriques** de Senta, par l'intention claire de la scénographie.
- **une assemblée spectrale**, irréelle, transfigurée, dans la transcendance de la réalisation.

Absente et présente, à son poste de veille onirique au-dessus de la fête, Senta crée, jusqu'à la fin dévastée, un transfert d'événement vrai, auquel elle reste étrangère Elle en a entendu l'annonce à l'inconnu, sur qui la lumière est revenue quand Daland, rompant le rêve, est rentré les inviter. En elle la fête, presque breughelienne, devient celle de ses noces. La scène que nous voyons, images matérialisées de son rêve, se puise dans cette fête réelle, que nous ne pouvons pas refuser, même si, dans ce cadre, elle n'est qu'imaginaire. Mais, contrairement aux autres scènes oniriques, dont Senta recréait tout, et, en particulier, le Hollandais à la place de l'Etranger demeuré cependant en scène, les personnages de la fête sont ici eux-mêmes, réels ailleurs, et à la fois leurs doubles imaginaires. En ce moment même du rêve de Senta, originellement jailli de cette fête, ils dansent eux-aussi sur le vrai port à quelque distance de sa maison et tel que nous le voyons ici. Il nous serait difficile de l'oublier, de ne pas saisir ensemble les deux mondes et l'imminence du double lieu. Enfin la force scénique traditionnelle de l'événement sur nous, la densité expressionniste et surréaliste, l'exceptionnelle réussite de la réalisation cohérente aux données musicales et littéraires qu'elle transgresse dans une continuité audacieuse, introduisent une dimension fantastique. A ce titre, le choix d'un timbre de lumière, un blanc, insolite ici, de transfiguration, de rêve et de noces à la fois, des costumes de marins et de jeunes filles, et des éclairages latéraux qui les balayent, une opposition contrapuntique de vives clartés et de pénombres, de contre-jour, et de contre-nuit, une gestuelle et une chorégraphie de marionnettes vivantes, accentuent d'emblée ce spectral antérieur même à la dévastation qui va venir. Toute cette scénographie invite l'imagination à voir ici des projections lumineuses (au sens presque cinématographique) de l'Au-delà, et non seulement des doubles antagonistes des matelots fantômes invisibles, mais les participants d'une danse de Mort illuminatrice.

En cette pluralité de significations la Fête est l'une des grandes créations irréfutables de H. Kupfer et P. Sykora, dont le génie scénographique se révèle en de nombreux signes. Sur les grands silences qui, plusieurs fois, glacent leurs appels sans réponse aux matelots hollandais, les marins et jeunes filles s'immobilisent statufiés d'attente inquiète. Ce ne serait pas nouveau si le jeu scénique ne donnait un saisissant écho à la musique et à ces longs silences de points d'orgue ; ces temps d'orchestre mort, ici aggravés, plus longtemps suspendus que d'ordinaire, surgissent sur de vraies secousses orchestrales et retentissements de choeurs à ces tressaillements (exemple 3).

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 259

Harry Kupfer rend visible chaque fois, au coeur d'un éclat rapide d'ombre et de lumière, la tension d'équilibre instable du temps lui-même en faisant aussi tressaillir sur place toute la foule, dans une manière de sforzando corporel assurant leur attitude figée dans le temps même du motif musical ; effet collectif prodigieux, hoquet de tout le corps, et de tous les témoins.

Le vaisseau fantôme reprenant vie ne s'éclaire pas seulement d'une traditionnelle lumière fantastique ; il entre en scène dans le rêve de Senta, mais l'irruption qui nous est scéniquement destinée est telle que nous en oublions l'onirisme et la recevons en sa réalité : elle porte donc une ambivalence. A partir de ce moment, il semble que H. Kupfer se soit génialement laissé dépasser par sa propre idée. L'irruption réduite au seul rêve de Senta, il aurait suffi que le navire fût déjà là, à quai, masqué d'ombre, à la même place qu'aux deux actes précédents, devint apparition immobile d'idée-fixe en s'éclairant comme le demande le livret. Présent, mais d'abord hors de notre regard -côté cour-, vers lui se tournent les gens de la fête, quand les filles interrogent en vain, que les silences répondent... Il est donc dans l'univers de rêve de Senta, tel qu'elle imagine que la foule peut le voir et le craindre. L'irruption sur scène est ainsi une agressivité déroutante portée au moins autant contre nous, dont l'attente ne voit rien, que contre cette assemblée déjà avertie. Si elle n'était que du rêve, elle serait presque inexplicable, sauf à dire que, rêvant son destin heureux près du Hollandais, Senta imaginerait aussi d'effrayer, dans une prophétie de Mort universelle, tout un monde qu'elle s'est créé, invité à ses noces ; absente de la scène même, il nous est suggéré qu'elle a ressenti une nécessité de foule créatrice de noces vraies, avant de l'éloigner d'un mauvais contentement, revanche de l'étouffement qu'elle en aura subi dans sa vie quotidienne. La force scénique jouerait ainsi plus encore que la puissance onirique ; la fête-prétexte est d'une indispensable réalité sous-jacente à ce que nous voyons, comme la danse de mort se calque sur les deux autres visions.

Nous devrions ainsi évoquer une **réalité imaginaire**, si cela peut s'écrire. Exemple flagrant de la fragilité du parti scénographique, plus que jamais nous aurions dû oublier la présence physique, scénique de Senta, trop visible pous nous, bien qu'étrangère à la représentation de sa vision intérieure ou hallucinative, éprouver au contraire sa présence vraie de Double parmi les convives qu'elle s'est donnés, **la voir se voyant** dans cette simple fête du retour, transgressée à distance en un au-delà dévasté de sa vision, ou sinon se mouvoir dans la fête réelle, vue par elle et telle ici que dans son déroulement. Entre Senta et les danses du port, le propos précédent face à l'inconnu étranger aurait dû se recréer exactement, à ceci près que les personnages réels auraient été transfigurés en rêve, ou mieux -rêvons aussi de quelque transgression scénographique- qu'une foule double aurait peuplé la scène, à laquelle l'irruption des Hollandais aurait donné un paroxysme, fête réelle et vision de Senta mêlées, distinctes l'une de l'autre par les costumes, les démarches ou les signes. A l'extrême, au delà même de la panique visionnaire imaginée par elle, et face à une société engagée aux portes de l'Au-delà ou lourdement ancrée à la terre, la place idéale de Senta était de se trouver brusquement parmi nous dans la salle...

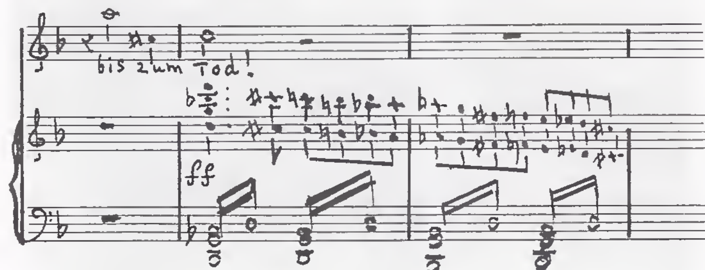
Au moins devons-nous, nous aussi, nous perdre dans cette fête de rêve éveillé, mortelle mais illuminatrice, plus intense que la danse macabre que certaines réalisations traditionnelles proposent comme un ébranlement second de l'aventure, de Mort et de Transfiguration, d'un couple retentissant à celle de toute l'humanité qui se symbolise ici. Subitement il s'agit bien de nous tous, d'une humanité hantée, et l'intention inconsciente de H. Kupfer rejoindrait l'idée wagnérienne d'un macabre universel, que nous avons déjà reconnu. (6)

On n'expliquera pas autrement l'ampleur de la dévastation quand elle règne bientôt ; nous retrouvons même ce climat de la précédente version de Bayreuth, quand J. Svoboda et A. Everding saisissaient comme des proies et désarticulaient comme des marionnettes les danseurs dans des effets de lumière stroboscopique. Une succession d'éclats lumineux et et violentes intermittences jaillissant du vaisseau hollandais, dont la forme parait s'être cette fois animalisée, déchire l'espace et le temps de la scène. Fenêtres soudain béantes, rideaux arrachés, voilages traversant la place et le ciel, mouvements d'une assemblée de désarroi, qui dans une alliance parfaite, automate, de méthode et de hâte, réussit tout de même à déménager dans un ordre insolite le matériel du banquet, exactement comme elle l'avait apporté et comme précédemment les compagnes de Senta, les dernières tables servant de boucliers contre l'agression. L'impression nous est donnée, étrange, que cette agression s'étant arrêtée en marge de scène, simple et immobile menace, c'est contre les puissances et voix musicales des choeurs hollandais et de l'orchestre réel, qui constituent aussi notre univers sonore, que s'organise la peur, le recul lent des hommes, et que ces faits ne s'accordent plus au seul visionnaire maladif de Senta, à la féminité de son attente, du désir, de la folie rédemptrice ; en pareil cas clinique, l'agression de Senta se serait limitée à elle seule. Nous ne croyons plus tout à fait au seul rêve et que ce qu'auraient vu ces invités imaginaires n'était, pour nous comme pour eux, que du rêve de celle qui les créait eux-mêmes. Ces personnages qui, transférés ici, existent sur le port et y vivent réellement, à ce moment aussi, ont été de vrais Témoins...

Cette fête dévastée, au-delà même du nouvel affrontement d'Erik et de Senta dans la demeure subitement refermée, trouve son **impasse** dans l'ultime moment de l'oeuvre, quand elle devrait y révéler son **issue**. C'est notre regret, que la fête entière nous ait conduits si près d'un onirisme absolu d'une universelle dualité et que H. Kupfer l'ait finalement refusé, en heurtant lui-même la limite d'une contradiction scénographique : Senta suivant la voix du Hollandais qui s'éloigne, monte vers sa fenêtre, la franchit, dans le geste même, traditionnel, dont elle devrait se lancer du promontoire de rochers... Une nuit de quelques secondes forme rupture et sur le port désert, Senta gisante est morte, inexplicablement à l'écart de sa demeure disparue, de toute demeure ; penchées sur elle des ombres, puis Eric .... Fin décevante, impasse, dont le sentiment nous est donné qu'elle trahit plus une in-

capacité conceptuelle qu'une réelle intention de scénographe, hors de la seule solution...

Puisque depuis le début du drame, nous avons toujours vu vivre ou rêver Senta, ce qu'elle vivait ou ce qu'elle rêvait, celle-ci disparue et avec elle sa vision du monde, nul monde ne pouvait plus nous être présenté de ce qui suivait sa mort, autre que celui en lequel elle serait entrée. Le changement diamétral de point de vue qui nous fait brusques spectateurs de ce qu'elle ne peut plus vivre, voir, rêver, nous transmettre ou créer pour nous, d'un paysage qui, sans retour, lui est désormais absolument étranger, d'un drame tout autre qui est celui des témoins de sa mort, ce changement ne se justifierait que selon les éléments de l'oeuvre et données possibles de représentation d'une rupture totale. Or, passé le cri final de Senta, la seule **matière** qui demeure et pourrait signifier une rupture est la musique, en dehors de tout texte littéraire désormais achevé et de tout événement scénique ici aboli, absences que renforce l'obscurité absolue, dont la seule continuité acceptable eût été l'Au-delà ou le Néant. Or, immense coda, **ouverte** sur ce cri (ex. 4).



cette musique transgressive, lyrique, triomphale ne peut assumer la mort pitoyable, contraire à la tradition grandiose, l'échec essentiel, ce revers du décor oniriquement brisé. Elle assure par contre aux derniers instants une continuité rigoureuse, sans faille, irréfutable. Aucun signe ne justifie le déplacement du point de vue, comparable par exemple à la cadence et aux changements thématiques et autres entre l'Ouverture et le premier acte, instant rompu que traversait alors, formant lien, le rêve de Senta, précisément appuyé sur la fin de cette Ouverture que reflète ici exactement la fin du drame, répétition presque identique qui appelait à nouveau la continuité du rêve. C'est la musique, on nous l'accordera (7), qui a conduit tout le drame et sur sa continuité il devient impossible d'en rompre l'onirisme qui ne cesse pas et se crée encore jusqu'à l'accord final, et de le rompre par un jeu de bouleversement contradictoire, de tous les autres éléments, décors, climats, sujets. Tout ce qui s'est déroulé devant nous n'a été qu'une scène intérieure à Senta ou sa démarche représentée dans son monde quotidien refusé ; aucune suite visible de faits réels ne peut donc s'établir en dehors de sa vie, quotidienne ou onirique. Pour nous, témoins, à l'instant de la mort, qui voyons agir la jeune fille, en entendant comme elle, retentissant en elle, la voix du Hollandais qui l'appelle ou l'avertit du danger de le suivre, l'événement réel et l'événement rêvé, unis, forment un climat double, les circonstances imminentes de double-lieu. Accepté par la scénographie, ce climat aurait préservé une continuité parfaite entre les derniers gestes de Senta et toute vision finale qu'en aurait alors imaginé H. Kupfer. N'éclairer, après cette disjonction scénique, que le seul réel, privé du transfert onirique que Senta apportait à **notre** vision, ainsi arbitrairement sollicitée, est une erreur scénographique.

En d'autres termes H. Kupfer vient soudain prendre la place et le rôle que Senta tenait seule depuis le tout premier instant. Tout se présente comme si le scénographe repoussait du geste, un geste meurtrier, son héroïne, pour nous désigner lui-même le message de l'aventure, qui n'appartient, il serait bon de le rappeler à la modestie des réalisateurs, qu'aux seuls personnages. De l'évidente sublimation **musicale** proclamée par le final, même dans la première version de Dresde adoptée ici (ce qui ferait l'objet d'un débat), authentique victoire sur l'Ombre et la Mort, dont nous n'exigerions même plus, en cet instant ultime, de connaitre si elle est réelle ou seulement onirique, Harry Kupfer ne tient aucun compte.

Même si l'intention scénique de Dresde en 1843 écartait cette fin rédemptrice (8), que Wagner ne donna que dix ans plus tard, toute son oeuvre et les autres drames, à peine excepté **Les Maitres Chanteurs**, portent et accomplissent ce thème le plus constant de rédemption, d'univers sublimé, transgressé Au-delà (9). Le propos de l'actuel directeur de Dresde de privilégier ainsi sa version primitive, comme si, par exemple, **l'Ur-Faust** surpassait l'ensemble achevé des deux drames de Goethe, ne se justifie pas et se démentirait lui-même, car cette version n'est pas scéniquement l'originelle...

Faut-il rappeler que, dès 1840, en son premier séjour parisien, Wagner soumet un livret en prose du **Vaisseau fantôme** au directeur de l'Opéra qui, enchanté, le lui achète pour en confier la musique, contrairement aux espoirs du compositeur, à un certain Pierre Dietch (10). L'oeuvre, représentée le 9 novembre 1842, appelle ici quelque commentaire : le poème français, texte versifié et rythmé selon les traditions de notre scène lyrique, est de Paul Foucher. La plus immédiate analyse comparative y révèle que l'esprit, les situations, images, thèmes littéraires sont wagnériens (11). Certains noms annoncent même, par le nombre et la disposition des lettres ceux de l'oeuvre reprise par Wagner : Minna (le nom même de sa jeune femme) pour Senta, Barlow au lieu de Daland.......

Les données scéniques sont wagnériennes, le «poète» français n'ayant nulle raison de les modifier ; de nombreux faits respirent le climat de la version allemande, annoncent sa dramaturgie, et jusqu'à celui-ci, autrement inexplicable, faussement fortuit : Eric n'est pas ici le fiancé (qui se nomme Magnus) mais il entre tout de même chez Minna-Senta, comme dans **le Hollandais** pour lui annoncer le retour de son père Barlow-Daland, alors que, demeurée seule, elle chante aussi, non pas un dernier fragment de la ballade, mais un air de compassion et de pitié pour le maudit (nommé Troil). Plus révélatrices, deux allusions musicales incidentes dans les données scéniques ont de toute évidence des implications wagnériennes de leit-motive : «Le refrain de la ballade (de l'acte I, 1er tableau scène 1) revient dans l'orchestre», quand Barlow, enfin parve-

nu au port, rappelle la tempête dont il a été sauvé par l'étranger et va évoquer à sa fille le nom du vaisseau-fantôme ; puis : «En ce moment dans l'orchestre le motif de la phrase **Par les vents promenés**» (duo de Troïl et de Minna, 2ème tableau, scène 4) à l'instant où Minna va donner son consentement (même tableau, scène 5), simples notes de Wagner à lui-même primitivement destinées, saisies ici par les adaptateurs français. Nous sommes ainsi fondés à bien entendre les dernières indications wagnériennes de cette version indéniablement originelle : Minna s'élance suivie de Troïl, et gravissant rapidement le rocher, se précipite dans la mer. Le vaisseau fantôme s'engloutit en même temps avec un bruit terrible, scène que nous reconnaissons d'emblée ; qui pourrait donc prétendre contester l'intention qui suit ?

« Au même instant les nuages se dissipent et laissent voir dans une **apothéose lumineuse**, Minna conduisant **aux pieds de Dieu** le maudit, dont elle vient **d'acheter le pardon** ».

Même si nous ne soulignions pas, il serait difficile d'être plus clair dans l'expression de la sublimation, de mieux affirmer les signes de Redemption, d'aller plus loin dans la transgression religieuse. Trop loin, sans doute... On peut même comprendre que Wagner revint à une transgression plus discrète : «on voit s'élever au-dessus de la mer le Hollandais et Senta transfigurés. Il la tient embrassée». Il est plus certain encore que, reprenant un sujet dont le premier texte ne lui appartenait plus, il en ait masqué quelques apparences. N'oublions pas qu'il écrit **Le Hollandais**, aussitôt vendu le projet français. Encore à Paris, il termine son propre poème allemand le 18 mai 1841, la partition le 21 octobre (12), alors même que l'opéra de Dietch n'est pas encore composé ! La plus probante distance à tenir vis à vis du précédent livret était bien d'en nuancer l'issue, lieu et moment les plus clairs et certains de la signification de l'oeuvre qui, présentée à Dresde, le 2 janvier 1843, moins de deux mois après l'opéra français, aurait pu être paradoxalement entendue comme un plagiat... Sur cette seule différence circonstancielle, Harry Kupfer a refusé l'illusion finale de Senta et son évasion dans un monde invisible pour nous, d'une incrédibilité qu'il nous affirme, mais d'une certitude hallucinée pour elle, quand, serrant le portrait du Hollandais, criant qu'elle le rejoint, elle accède une dernière fois à cette fenêtre béante, aussi sûr chemin visionnaire que, dans la version wagnérienne, celui du promontoire vers l'Au-delà et son vaisseau-fantôme qui s'éloigne **en elle**. Pas un instant elle n'a compris qu'elle s'était trompée, et la scène devrait s'achever sur l'inconnaissable et sur la disparition de Senta à ses propres yeux.

Même à refuser de suivre musicalement Senta au coeur de son rêve dernier, une parfaite conséquence onirique eût été que, totalement disparu son univers quotidien, revienne autour d'elle, exacte réplique cyclique, la baignant comme un leit-motiv et comme l'image persistante captée par son dernier regard halluciné, la belle pulsation initiale de mer et de tempête qui battait vers nous et vers elle la nuit et le rivage de la toute première heure, avant même toute apparition, quand s'ouvrait le rêve qui vient ici se refermer. Dans un accord plus certain encore avec la nécessité matérielle et imaginaire du rêve de Mort, il aurait fallu réserver les images archétypales de la mort ophélienne, des eaux violentes, maternelles et mortelles (13), et déployer, sans même que Senta reparût morte à nos yeux, l'immensité d'une mer toujours recommencée, d'un univers illimité de cimetière marin. Il n'y avait aucun problème scénographique d'isoler une dernière fois en plein ciel de nuit totale, au-dessus de l'infini d'une mer vide cette fenêtre-seuil devenue fantôme, telle qu'en certaines toiles surréalistes. Celui qui est né près de la mer sait qu'elle recèle la source la plus certaine et insistante de tranquillité ou de violence, d'un rythme d'éternité et de quotidien confondus dans une intransigence cependant étrangère aux refuges religieux ou mystiques qu'a voulu écarter H. Kupfer.

(à suivre)





« Clichés Festspielleitung Bayreuth, 1978 »

NOTES

6. **Imaginaire et Utopie, I. Wagner**, déjà cité, p. 268-275
7. Dans un entretien de presse, H. Kupfer a lui-même insisté sur la prééminence de la musique en scénographie lyrique.
8. Sur cette version, documents de presse de Dorothea Glatt-Behr (assistante de H. Kupfer), Bayreuth 1978, ainsi que : Helmut Kirchmeyer, Situation du **Vaisseau fantôme** à ses débuts, Programme **Der Fliegende Höllander**, Bayreuth, 1978, p. 66-74.
9. Précisant d'ailleurs qu'elle y envisage à la fois «la mise en oeuvre de la matière musicale», et «le sujet sur lequel est construite la pièce», D. Glatt-Behr en témoigne : «En somme, le **Vaisseau fantôme** mériterait de s'intituler «Oeuvres complètes en germe» (Le Désir de mourir, Programme cité, p. 64). - Puisqu'elle évoque **Parsifal**, nous remarquerons que, si le thème de **l'errance** dans l'attente de la rédemption est déjà commune aux deux oeuvres, celui de la blessure inguérissable d'Amfortes s'annonçait en ce projet, par celle que porte Troïl à la main, vrai stigmate de maudit, né aussi de la Faute.
10. Orthographié parfois Dietsch. Dijon-1808-Paris 1865 ; organiste (à Saint-Eustache et à la Madeleine), chef d'orchestre (à l'Opéra), professeur (à l'Ecole Niedermayer) et compositeur totalement oublié.
11. En l'absence du document remis par Wagner à Léon Pillet, directeur de l'Opéra, il est difficile d'en connaitre la forme exacte et donc les apports de Wagner et de P. Foucher ; évoquant ces circonstances, Wagner a parlé d'un plan, d'une esquisse. Il est peu probable qu'à cette époque, il aurait reçu 550 francs-or pour un simple schéma.
12. Après le séjour, rue du Helder, deux demeures témoignent encore : au 14 de la rue Jacob près de Saint-Germain des Prés ; avenue de l'Observatoire à Meudon, alors à la campagne, où Wagner s'était retiré quelque temps pour éviter Paris trop onéreux. Menacée par des résidences modernes (ironie, luxueuses), la petite maison des Wagner portait encore, il y a peu de temps au moins, une plaque rappelant l'achèvement du **Vaisseau fantôme**.
13. Voir à ce sujet l'ouvrage entier de G. Bachelard, **L'Eau et les Rêves**, Paris, José Corti, 1942.

nOtre discOthèque

par
Mme A.M. POZZO DI BORGO-ROMANET,
Mrs. Jean MAILLARD - Hervé MUSSON
Professeurs d'Education Musicale

o **B. BRITTEN , SPRING SYMPHONIE E.M.I. VOIX DE SON MAITRE. C. 06903363**

Il est d'autant plus agréable de parler de **Benjamin Britten** que ce compositeur n'est pas encore assez connu en France. Car, mis à part, les «**Variations sur un thème de Purcell**», il faut bien convenir que le grand public, et nos élèves à plus forte raison, méconnaissent son oeuvre en général.

C'est durant son exil aux U.S.A., où le pacifiste **Britten** émigra de 1939 à 1942 qu'il composa, à la demande du chef d'orchestre et mécène **Serge Koussevitsky**, ce merveilleux hommage à la nature et au printemps qu'est la «**Spring Symphony**», interprétée pour la première fois bien plus tard, en 1949.

On sait quelle fascination a exercé le chant sur la forte personnalité de **Britten**, habitué à cet art depuis sa plus tendre formation musicale. Il était donc naturel à cet auteur d'associer la voix à l'orchestre pour l'élaboration d'une symphonie. N'est-ce pas dans le domaine lyrique qu'il a signé ses plus importantes partitions ? Signalons que **Britten** quitte l'Angleterre en 1939 avec **Peter Pears**, jeune chanteur, qui sera le plus souvent, l'ami fidèle et l'un des interprètes les plus remarquables de son oeuvre lyrique... et en particulier de sa «**Spring-Symphony**».

Cette symphonie correspond bien à son qualificatif de «**Spring**», qui, non seulement signifie «le printemps», mais aussi «la source», le «jaillissement» spontané, la «résurgence» de tout ce qui est enfoui jusqu'alors et s'échappe joyeusement. Pour la symphonie «Le Printemps», le compositeur a donc mis en musique 14 grands poèmes sur cette saison, de toutes époques, du Moyen-Age à nos jours, avec une prédilection toutefois pour les écrivains du «printemps» de la poésie anglaise, antérieurs au 17ème siècle. Du point de vue musical, il a marié avec bonheur le grand orchestre, les solistes, un choeur mixte et un choeur d'enfants (en l'occurrence ici, le LONDON ORCHESTRA SYMPHONY, les chanteurs : Sheila Armstrong, Janet Baker, Robert Tear, le LONDON SYMPHONY CHORUS et le **St Clément Danes School Boy's Choir**) sous la direction d'**André Prévin**. Le titre de «symphonie» a été judicieusement apposé à «**Spring**» car les poèmes sont groupés en 4 parties qui correspondent aux 4 volets de la symphonie classique : un 1er mouvement (le plus long) suivi d'un mouvement lent, puis d'un scherzo et d'un brillant final.

Sachons gré à **EMI** de nous avoir fait connaitre ce chef d'oeuvre, bien interprété. Le disque est accompagné d'une belle pochette explicative et d'une version bilingue des poèmes.

Disque à posséder car il peut alimenter en classe aussi bien les rubriques suivantes : «**Le printemps chez les compositeurs**», «**l'imitation des chants d'oiseaux**», «**l'évolution de la symphonie à travers les âges**», «**l'alliance de la voix et de l'orchestre**», «**les différentes couleurs d'une intéressante orchestration**»...

Que sais-je encore !

o **MAURICE ANDRE : Quatre Concertos de HAENDEL, TARTINI, ALBINONI et CIMAROSA - Orchestre de Chambre de Wurtemberg** - dir. Jörg FAERBER
E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE C. 069.03435

Et oui, encore ce 18e siècle, dit baroque, encore les mêmes grands maitres italiens (**Tartini, Albinoni, Cimarosa**) ou attiré par l'Italie (**Haendel**), encore la trompette, objets d'un nouveau disque ! Mais, à y bien réfléchir, les oeuvres de ces compositeurs mis en présence sont intéressantes à plus d'un titre, et puis, le talent de **Maurice André** nous fait apprécier toutes musiques...

La «**Suite en Ré majeur**» de G.F. HAENDEL qui comprend une ouverture, une gigue, un air, une bourrée et une marche, permet au soliste et à l'orchestre de rivaliser d'intérêt, comme dans un concerto, et à l'auditeur d'entendre plusieurs fois des thèmes fort bien trouvés. La recherche des effets évoque immédiatement la «**Water Music**» et le «**Music for the Royal Fireworks**» ces musiques de plein air, d'une vitalité, d'une solidité incomparables, particulièrement séduisantes.

G. Tartini nous a laissé surtout de la musique de violon et de «cordes». Cet éminent violoniste, grand voyageur et pédagogue, alimenta, lui aussi, en son temps, la fameuse «querelle des Bouffons» et **J.J. Rousseau** le porta aux nues pour mieux rabaisser **Rameau** ! Le concerto en RE majeur (peut-être écrit pour trompette en RE ?) est, selon l'écriture habituelle de **Tartini**, et l'écriture la plus souvent admise en Italie, en 3 mouvements : Allegro - Andante - Allegro, oeuvre fraiche, gaie la plupart du temps, imprégnée du soleil italien et fort apparentée au style galant.

T. **Albinoni** sort enfin des brumes de l'inconnu, depuis quelques années. Le «concerto Saint Marc» en Si bémol majeur est un bel exemple du style concertant de son époque dans lequel le soliste brille de mille feux chatoyants ou éclatants.

Avec **D. Cimarosa**, compositeur que la chronologie rapproche plus de nous que ceux évoqués plus haut, nous abordons l'ère classique, sans toutefois oublier complètement l'époque précédente. La facilité d'élocution, la grâce, l'allant, la recherche de l'expression (plus que la seule recherche de «l'effet») sont dominantes dans cette page très agréable à découvrir.

Toutes ces oeuvres de divertissement seront précieuses pour les discothèques scolaires.

o **LOUIS MARCHAND - Pièces de Clavecin 1702 - Blandine Verlet. Clavecin - ASTREE. AS 41 - Atelier de recherche Valois - LE CHANT DU MONDE, distributeur**

Ce disque de l'atelier de recherche **Valois** s'avère original. Car si les organistes nous ont révélé, à maintes reprises, le talent de **Louis Marchand**, qui, jusqu'ici, s'est aventuré à nous faire connaitre Louis Marchand maitre du clavecin ? Puisqu'aujourd'hui on redécouvre, grâce aux disques, les pages du clavecin écrites par ses contemporains COUPERIN ou DAQUIN, il était donc indispensable de nous faire ouir celles de ce grand musicien. BLANDINE VERLET interprète, avec une grande netteté, une grande précision, une attaque à la fois légère et ferme, sur un clavecin signé par PIERRE DONZELAGUE (LYON 1716) et conservé au musée lyonnais des arts décoratifs, l'intégrale de la musique de clavecin de LOUIS MARCHAND... soient deux «suites»... en tout ! Car cet homme (que l'on a décrit comme turbulent, instable, avide, cupide et mauvais homme, mauvais époux, mauvais père, sans foi ni loi) a beaucoup écrit mais peu publié d'ouvrages, bien qu'il en ait eu la possibilité. Autant son oeuvre pour orgue est brillante, autant celle pour clavecin s'annonce discrète, particulièrement sévère, voire même austère ou aride.

Les deux suites, au demeurant de forme classique, nous révèlent des détails intéressants : préludes dans le style de toccatas, c'est-à-dire d'improvisations, non mesurées. Bien que les partitions comportent des barres de mesure la musique de **L. Marchand** n'est pas encore entièrement l'esclave de la mesure. On y retrouve aussi quelques procédés d'écriture pour l'orgue et pour le luth. A noter aussi que l'accord choisi appartient au tempérament mésotonique utilisé en France dès le 16e siècle, ce qui nous fait entendre quelques sonorités qui paraissent de prime abord un peu «épicées» selon notre oreille trop habituée au tempérament des demi-tons égaux, que **Bach** a si bien mis en valeur et propagé au 18e siècle.

o **MUSIQUE FRANCAISE SOUS LA RESTAURATION L.E. JADIN - F.J. NADERMANN - N.C. BOCHSA - L.F. HEROLD - Lily Laskine : harpe - Robert Veyron-Lacroix : piano - Orchestre de Chambre Jean-François Paillard - ERATO. STU 71212**

Attirée par le titre prometteur : «Musique française sous la Restauration». Je pensais que l'originalité des oeuvres proposées, l'intérêt musical qu'elles seraient susceptibles d'offrir et leur interprétation par des artistes de grand renom piqueraient notre curiosité et susciteraient notre enthousiasme. Quelle ne fut pas ma déconvenue ! car, malgré l'intervention de solistes forts connus, la musique se révèle, à quelques exceptions près, d'une fadeur extrême.

Devinez qui est la harpiste ?... Lily LASKINE... Robert VEYRON-LACROIX tient fort bien la partie de piano et l'orchestre de J.F. PAILLARD joue, en l'occurrence, surtout un rôle d'accompagnement étant donné les oeuvres présentées, tâche dont il s'acquitte avec la précision et «l'enveloppement» nécessaires. En effet, il semblerait que le choix des oeuvres ne soit pas toujours judicieux : pourquoi s'obstiner à faire ressurgir du passé des pages qui n'offrent que peu d'intérêt musical ?

La première face surtout, consacrée à une fantaisie concertante pour harpe, piano et orchestre de **L.E. Jadin** nous plonge dans l'ennui. De plus, n'était-ce pas encourir un grand risque de justesse approximative, que de présenter une oeuvre qui met en parallèle la harpe (fausse dans les aigus à certains moments) et le piano ? Heureusement la seconde face est plus attrayante avec un air irlandais de N.C. **Boschsa**, dont la trame laisse apparaitre quelques rythmes de danse (en particulier de polka), un caprice pour piano et orchestre de **L.F. Hérold**, et surtout trois pièces pour harpe et orchestre de **F.J. Nadermann**, harpiste lui-même, dont le nom reste indissociable de l'évolution de la facture et du style de cet instrument.

A.M. POZZO DI BORGO-ROMANET

o **DEBUSSY, Images pour orchestre ; Danse sacrée & Danse profane - 33/30 PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 9500 509 st.**

Gardant ses distances avec la symphonie dont le seul nom lui semblait peut-être un synonyme de carcan, Claude DEBUSSY (1862-1918), nonobstant quelques exceptions d'importance, fut fort attiré par les triptyques orchestraux qui sont en quelque sorte ses symphonies à lui : les **Trois Nocturnes de 1889, La mer (1905) et les magnifiques Images pour orchestre** auxquelles il travailla de 1906 à 1912. Ces Images pleines de mystère se voulaient à l'origine, rappelle Marcel Marnat dans son intéressante présentation de cette nouveauté **PHILIPS**, un «triptyque folklorique», **Gigues** devant évoquer l'Ecosse, **Ibéria** une triple vision de l'Espagne (**Par les rues et par les chemins, Les parfums de la nuit, Le matin d'un jour de fête**) conçue au temps même où Isaac Albeniz composait ses propres **Ibéria**, et **Rondes de printemps** laissant courir au vent d'un refrain d'Ile de France, le rêve des paysages chers au compositeur. L'exécution des **Trois Images par l'Orchestre du Concertgebouw** d'Amsterdam sous la direction de Bernard Haitink est pleine de couleurs, lumineuse à l'envi. Cette nouveauté comporte égale-

ment les **Danses pour harpe et orchestre**, dont la superbe musicalité dépasse de loin la démonstration technique souhaitée par la Maison Pleyel pour la présentation de la harpe chromatique : Le même **Concergebouw** également sous la direction de Bernard Haitink met parfaitement en valeur le jeu noble de Vera Badings.

o **DE FALLA, Nuits dans les jardins d'Espagne.**
F. CHOPIN, Concerto numéro 2 en fa mineur - 33/30 PHILIPS GRANDIOSO 6570 124 T st.

Une réédition de PHILIPS dans la collection **Grandioso** qui sera la bienvenue : la grande Clara Haskil interprétant deux pages fondamentales de la littérature pianistique : **Nuits dans les jardins d'Espagne** de Manuel DE FALLA (1876-1946) et le **Second Concerto en fa mineur** de Frédéric CHOPIN (1810-1849). Cet enregistrement, avec **l'Orchestre des Concerts Lamoureux** sous la direction d'Igor Markévitch est à ranger dans la catégorie des gravures prestigieuses, et sa parution dans une collection de grande diffusion ne peut que nous réjouir.

o **R. STRAUSS, Don Quichotte op. 35 et Don Juan op. 20 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500-440 st.**

Deux pages qui marquent dans l'oeuvre de Richard STRAUSS (1864-1949) l'étape fondamentale du poème symphonique. L'une pleine de fougue et de panache, **Don Juan** ouvre la série en 1889, avec le numéro d'opus 20, cependant que **Don Quichotte op. 35**, avec son admirable et baroque orchestration, est comme un pied de nez à cette phase de son évolution. «Musique de saltimbanque» disait le regretté Maurice Le Boucher. Voire... Ces **Variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque** font appel à un genre qu'avait illustré Brahms et auquel le jeune Strauss semblait étranger, mais la satire et l'humour semblent bien répondre, avec leurs fréquentes et secrètes tendresses, à l'image voulue par Cervantes. La partie soliste est tenue par le violoncelliste Tibor de Machula. L'Orchestre du **Concertgebouw** d'Amsterdam est, une fois encore, magnifiquement sur la brèche, sous la baguette de Bernard Haitink.

o **MOZART, Andante & Variations K. 501**
DEBUSSY, En blanc et en noir.
BARTOK, Sonate pour deux pianos & percussion - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 434 st.

Programme éclectique et d'une impeccable exécution que proposent, sur cette nouveauté **PHILIPS Trésors Classiques**, Martha Argerich et Stephen Bishop Kovacevich. Ces deux artistes éprouvés, dont l'audience internationale est parfaitement justifiée unissent leurs talents pour ces trois pages caractéristiques de la littérature pour deux pianos, ou piano quatre mains, comme les belles **Variations de l'Andante KV 501** de W.A. MOZART (1756-1791), une des rares compositions du Maitre de Salzbourg écrite pour deux pianistes, et qu'il acheva en 1786. Avec cette allusion aux touches du clavier **En blanc et en noir**, Claude DEBUSSY (1862-1918) nous révèle en trois caprices des aspects très émouvants de sa mentalité peu avant sa disparition. Composés en 1915, les trois volets sont titrés respectivement **Avec emportement, Lent & sombre et Scherzando.** Le volet central porte - comme les deux autres - un exergue significatif de la mentalité justifiée par les évènements. C'est une page d'une extrême acuité, dédiée **A la mémoire du Lieutenant Jacques Charlot, tué à l'ennemi, le 3 mars 1915. En blanc et en noir**, oeuvre mal **connue de Claude de France, mérite beaucoup plus qu'une audition distraite : c'est une très grande oeuvre que servent** à merveille Martha Argerich et Stephen Bishop Kovacevich. Il n'est pas impossible de trouver une parenté émotionnelle entre ces trois confidences souvent véhémentes, et la **Sonate pour deux pianos & percussion** de Bela BARTOK (1881-1945), composée également sous un ciel de menaces. Les deux artistes s'adjoignent, pour une interprétation éblouissante de cette oeuvre, les percussionnistes Willy Goudswaard et Michel de Roo.

o **PROKOFIEV, Roméo & Juliette - 33/30 PHILIPS Invitation à la Musique 6539 070 st.**

Illustrée de caricatures qui feraient sourire si elles ne rappelaient de tragiques souvenirs, la pochette de cette nouveauté PHILIPS intelligemment présentée par Michel Marnat, renferme des pages diverses du ballet **Roméo et Juliette** de Serge PROKOFIEV (1891-1953). Cette partition importante à tous égards - sa durée, entre autres, est de deux heures trente-a été reprise sous forme de trois **Suites d'orchestre** par le compositeur lui-même. Le présent enregistrement emprunte à l'une ou l'autre des **Suites I et II** : Les Montaigus & les Capulets, la Jeune Juliette, Masques, Menuet, Frère Laurent, Danse, Danse des jeunes esclaves antillaises, Scène, La mort de Tybalt, Les adieux de Roméo & Juliette, Roméo au tombeau de Juliette. Excellente interprétation de la Philharmonie de Rotterdam sous la direction d'Edo de Waart.

o **PROKOFIEV, Pierre & le Loup**
BRITTEN, Variations & Fugue sur un thème de Purcell - 33/30 ERATO STU 71 117 st.

C'est enfoncer une porte ouverte, de dire combien Jacques Martin est aimé, non seulement de presque tous les publics (les grincheux exceptés !) mais particulièrement des enfants ; voici donc un disque dont le succès est d'autant plus assuré que l'essentiel de son contenu, la musique, est confiée à l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg sous la prestigieuse baguette d'Alain Lombard. **Pierre et le loup** de Serge PROKOFIEV (1891-1953) étant annoncé en premier sur la pochette, il est logique que le sympathique récitant ouvre la face 2 par : «Puisque vous avez eu la curiosité de retourner le disque...». Ce qui n'a pas laissé de surprendre mon côté frondeur, qui m'avait dicté d'écouter en premier les **Variations & Fugue sur un thème de Purcell** de Benjamin BRITTEN (1913-1976). Ces deux pages, dont les vertus pédagogiques ne sont plus à souligner, sont indispensables dans toute

discothèque, scolaire ou privée. Jacques Martin présente avec humour, avec tendresse cette musique qu'il aime, et on lui sait gré d'éviter les plaisanteries qu'il lance parfois pour le «gros» public. Une réussite du catalogue ERATO.

o **STRAVINSKY, Petrouchka - 33/30 DECCA SXL 6883 st.**

C'est la version révisée de 1947 que présente ici de Petrouchka, **«Burlesque in four parts», le Wiener Philharmoniker** sous la direction de Christoph von Dohnanyi. L'idée première d'Igor STRAVINSKY était de composer un concerto burlesque pour piano et orchestre, et c'est son ami Diaghilev qui le persuada, entre **L'Oiseau de feu et Le Sacre du Printemps**, de réaliser sous forme d'un drame chorégraphique sa conception première. La révision de 1947 permet au pianiste Horst Göbel de déployer toute sa solide virtuosité au sein de **l'Orchestre Philharmonique de Vienne** que dirige avec la maitrise souveraine qu'on lui reconnait, Christoph von Dohnanyi. Cette belle nouveauté DECCA est également disponible sous forme de cassette.

o **TOURNEMIRE, Cycle de Pâques - 33/30 ARION ARN 38473 st.**

France-Musique a entrepris, en collaboration avec les programmes étrangers de langue française, de donner au cours d'émissions régulières, une intégrale de **L'orgue mystique** de Charles TOURNEMIRE (1879-1939), et ce n'est que justice. ARION s'associe directement à cet hommage en publiant des extraits importants de cet ensemble considérable. Après le **Cycle de Noël op. 55** dont j'ai déjà rendu compte, c'est aujourd'hui, toujours par Georges Delvallée, aux grandes orgues Cavaillé-Coll de l'église Saint-Clotilde de Paris, des extraits du **Cycle de Pâques op. 56** : Office de la Septuagésime (12, **Clameurs et Choral**), Office de la Sexagésime (13, **Offertoire**), Office de la Quinquagésime (14, **Verrière**), du Samedi-Saint (16, **Offertoire**), Pâques (17, **Paraphrase et double choral**), Deuxième dimanche après Pâques (19, **Communion**), Pentecôte (25, **Communion et Fantaisie-Choral**). Toutes ces pages, d'une magnificence sonore originale, d'une beauté d'écriture remarquable, méritent largement d'être connues et admirées, sans que l'auditeur possible se sente rebuté par une austérité des titres voulu par le compositeur, mais qui a sans nul doute nui à leur diffusion.

o **MURAIL, C'est un jardin secret, Mémoire/Erosion, Ethers 33/30 SAPPHO S 003 X st.**

J'ai déjà attiré l'attention de nos amis sur la jeune marque **SAPPHO**, diffusée par les Editions musicales **Joubert**, 76 rue Quincampoix, 75003 Paris. De même que le disque d'Alain BANCQUART auquel je fais allusion, cette nouveauté SAPPHO s'inscrit dans la collection MUSIQUE FRANCAISE D'AUJOURD.HUI réalisée en co-production avec la **S.A.C. E.M.**, sous l'égide du **Ministère de la Culture**. Personnalité extrêmement attachante que celle de Tristan MURAIL, né au Hâvre en 1947. Agissant également au sein de **L'Itinéraire**, il opère avec Hugues Dufourt et Alain Bancquart dans le Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (C.R.I.S.S.). Là est la petite histoire : la vraie, elle est faite par les réalisations, et bien avant son séjour à l'Académie de France à Rome où il fut pensionnaire de 1971 à 1973, Tristan MURAIL avait attiré l'attention par ses qualités d'inventeur et de créateur. Méthodes de synthèse des sons, mixages des périodicités... peu importe, si le résultat est musical. A l'auditeur de juger de ces pages, qui ont pour titres **C'est un jardin secret** pour alto seul, par Geneviève Renon-Mc Laughlin (1976), **Mémoire/Erosion** pour cor et ensemble instrumental sous la direction de Charles Bruck (1976) et, plus encore peut-être, **Ethers** pour flûte (Pierre-Yves Artaud) et ensemble de cinq instruments (1978) sous la direction de Jacques Mercier.

Jean MAILLARD

o **SCHUMANN (1810-1856) : Sonate numéro 2 op. 22 - Papillons op. 2 - Trois Romances op. 28 - Arabesque op. 18 - ERATO STU 711 45**

Musique de rêve, projection d'une sensibilité ardente et chaleureuse, toutes ces pages où jeu et intériorité se pénètrent avec l'enthousiasme de la spontanéité, sont ici proposées dans une interprétation fort rigoureuse - trop peut-être de **CATHERINE COLLARD**. Malheureusement, l'exécution reste froide, l'expression musicale, trop figée, apparait un peu comme un plaquage sur la musique elle-même. Tout ce qu'il peut y avoir d'instantané, d'impondérable dans l'évolution du discours semble avoir été quelque peu laissé pour compte, au profit de la rythmique et du son pur.

Deux pianos ont servi à l'enregistrement de ce court récital : un STEINWAY pour la **SONATE et l'ARABESQUE**, un BOSENDORFER pour les **TROIS ROMANCES ET PAPILLONS**, le timbre du second apparaissant visiblement plus chaud mais aussi moins homogène que celui du premier. Sans doute la prise de son y est-elle également pour quelque chose.

o **WEBERN - Intégrale de l'Oeuvre pour Quatuor à cordes - PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 6500 105**

Courte intégrale puisqu'elle ne comprend que 5 oeuvres en tout avec : **Mouvement lent (1905), Quatuor à cordes (1905), 5 Mouvements op. 5 (1909), 6 Bagatelles op. 9 (1913) et Quatuor à cordes op. 28 (1938),** mais qui reflète à merveille le cheminement artistique de leur auteur, depuis le romantisme tendu de la première, à la rigueur incisive du dernier quatuor, composé à partir des 4 lettres B.A.C.H. Ce n'est pas seulement l'exploration de l'atonalité, puis du système sériel, qui apparait dans ce cheminement, mais bien plus la découverte d'un monde expressif très fort, de plus en plus dépouillé et où le silence prend des allures de fantasmagorie cosmique.

Il s'agit là d'une réédition de la version qu'en donnait le

Quartetto Italiano en 1970 pour **Phonagram.** La musique y est magnifiquement servie. La rigueur du phrasé, la nervosité des accents, et toute la chaleur qui anime cette splendide exécution, font de ce disque un des plus beaux témoignages de cet art, dense et toujours moderne.

o JEAN BAPTISTE LULLY (1632-1687) - Ballet d'Alcidiane et Polexandre (extraits) - ARION ARN 38 454 K

Ecrit à la demande du roi pour honorer les fêtes du carnaval de 1658, ce ballet de cour typique fit un peu la consécration de LULLY à la cour. Il y impose son style en réformant le ballet rapprochant musique et danse pour une plus grande unité. De fait, les séquences descriptives ou pittoresques s'enchainent, sans autre but que de divertir. Les extraits réunis sur ce disque constituent seulement la partie instrumentale du ballet, aux péripéties multiples, que l'ensemble instrumental **La Follia** placé sous la direction du violon solo MIGUEL DE LA FUENTE restitue avec beaucoup de goût.

o BARTOK : Concerto pour piano numéro 2 - Sonate pour 2 pianos et percussion - PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 9500 550

Il ne s'agit en réalité que d'une moitié de nouveauté, puisque l'enregistrement pour les éditions PHONAGRAM du **2e concerto** date quant à lui de 1969. C'est à STEPHEN BISHOP et le BBC SYMPHONY ORCHESTRA placé sous la direction de COLIN DAVIS que nous devons d'entendre cette oeuvre fulgurante, dans une interprétation très «concertante» de la partition ; tout le charme qu'elle contient, toutes les angoisses qu'elle évoque dans une turbulence sonore presque incessante, et assez annonciatrice des évènements politiques qui vont suivre sa création, - l'oeuvre date de 1933- relèvent bien plus ici d'une expression spécifiquement sonore que d'une inspiration dramatique. Quoiqu'il en soit, la musique, si elle y trouve une autre éloquence, peut-être plus formelle, apparait avec autant de véhémence.

Quant à la **sonate pour 2 pianos et percussion**, elle est ici donnée dans une interprétation très pure par MARTHA ARGERICH et STEPHEN BISHOP (pianos), WILLY GOUDSWAARD et MICHAEL DE ROO (percussion).

o FELIX MENDELSSOHN (1809-1847) : Psaumes : 115 «Nicht unserm namen Herr» op. 31 - 98 «Singet dem herrn ein neues lied» op. 91 - Lauda Sion op. 73 - ERATO STU 71 223

Ces aimables psaumes sont ici donnés sous la direction de MICHEL CORBOZ, par EVELYN BRUNNER (soprano), NAOKO IHARA (alto), ALEJANDRO RAMIREZ (ténor), PHILIPPE HUTTENLOCHER (baryton), et les CHOEURS SYMPHONIQUE ET ORCHESTRE DE LA FONDATION GULBENKIAN DE LISBONNE. Il s'agit en fait d'un splendide concert de musique religieuse, rien moins que mystique ou alors d'un mysticisme de salon, la musique servant d'ornement à la fête, bien plus qu'elle n'en revèle la ferveur religieuse. Le **Lauda Sion**, écrit en 1846, domine certainement, et de loin, l'ensemble de cet enregistrement remarquable. On y retrouve toute la finesse de nuances que MICHEL CORBOZ apporte à ses interprétations, avec un sens du phrasé, un équilibre dans les différentes masses, qui rendent la musique avec une sorte de sensualité sonore, presque palpable à force de sensibilité vraie et de largeur. Les interprètes, quant à eux, servent magnifiquement les intentions de CORBOZ, et les quatre solistes en particulier chantent avec un naturel et une éloquance extraordinaires.

o GEORGES MIGOT - Musique pour orgue - Les Amis de l'Oeuvre et de la pensée de Georges Migot - HARMONIA MUNDI GM 30002

Saluons l'initiative des amis de GEORGES MIGOT, pour tenter de faire connaitre l'oeuvre de ce musicien beaucoup trop peu joué, et fasse ce disque, tout comme l'enregistrement de son TRIO POUR PIANO VIOLON VIOLONCELLE, paru chez **Harmonia Mundi** il y a quelques années, que cette oeuvre née en dehors de toute école et en marge de toute actualité, au sens le plus primaire du mot, refusant tout compromis, prenne au sein de la vie musicale aujourd'hui la place qui lui revient.

Sont ici proposés à la faveur d'une très bonne gravure **6 Pièces du 1er Livre d'Orgue** (1937), SORTIE extraite des **3 Pièces pour une liturgie oecumenique** (1959), **6 pièces du second livre d'orgue** (1954-1971) et **Prélude nominé.**

Musique de la méditation, où chaque note compte, évoluant en dehors du temps, pour elle-même, et qui atteint à une expression intemporelle et abstraite née du secret, ces pièces sont ici jouées par LUCIEN POIRIER à l'orgue CASAVANT DE NOTRE DAME DES SEPT DOULEURS D'EDMUNDSTON au CANADA dans une interprétation contenue et empreinte de noblesse.

o MARC ANTOINE CHARPENTIER (1635-1704) - Vendredy Sainct - Trois leçons du vendredy sainct - Six repons du Mercredy Sainct - HARMONIA MUNDI HM 1008/09

Ecrites sur les textes des lamentations de Jérémie, ces leçons de ténèbres, qui, à l'origine, constituaient une part importante des prières de la Passion, étaient devenues de véritables périodes musicales très populaires au XVIIè siècle. Mais, bien plus qu'un probable affaiblissement de la foi, les **LECONS DE TENEBRES de M.A. CHARPENTIER** apparaissent comme le reflet d'une époque tout entière vouée au bon goût et à l'ornement. Leur musicalité ne relève pas uniquement du style galant pris en tant que tel si ce n'est au sens d'un mode d'expression généralisé et caractéristique du temps. En bref, et malgré les apparences, la musique n'est pas simple divertissement, même si le phénomène concert, qu'institue l'exécution des pièces, peut s'apparenter à une fête anachronique en ces jours d'austérité que constitue ordinairement la Semaine Sainte. On y chercherait vainement une

quelconque expression liturgique, tout y est essentiellement sonore et chantant, mais la tension dramatique qui nait de l'audition ne doit guère au théâtre ou au style galant.

Ces leçons et répons sont ici exécutés avec beaucoup de finesse par les musiciens du CONCERTO VOCALE, dans une interprétation délicate et très musicale. JUDITH NELSON, ANNE VERKINDEREN (sopranos), RENE JACOBS (Haute contre), WILLIAM CHRISTIE (clavecin et orgue), ADELHEID GLATT, WIELAND KUIJKEN (basses de viole) et KONRAD JUNGHANEL (théorbe), font revivre ces très belles pages avec un souci d'exactitude en ce qui concerne les ornements, le tempérament, l'instrumentation et le phrasé qui éclaire la musique avec la simplicité, l'apparente justesse de l'authenticité. Une pure merveille, parfaitement bien gravée.

o **SERGE RACHMANINOV : Liturgie de Saint Jean Chryssostome - EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 16703260/1**

L'oeuvre date de 1910, c'est, après la version de TCHAIKOVSKY, le dernier témoignage en date de musique religieuse en Russie, les évènements politiques qui suivirent ayant stoppé net l'évolution du genre. Ainsi qu'il est d'usage, la musique suit intégralement le texte de l'office orthodoxe, et conserve par là quelque chose de rituel dans son accomplissement. Il s'agit de bien autre chose que d'un concert de musique A CAPELLA, les choeurs atteignent à une profondeur mystiqye ardente, et toute la magnificence du culte y est contenue.

Les : **numéro 2 : «Bénis le seigneur»**, **numéro 4 «Les béatitudes»**, débordant d'émotion, **numéro 14 «Notre Père»**, **numéro 16 «Priez le Seigneur dans les cieux»**, avec son évocation des cloches en particulier, constituent sans doute autant de sommets de cette partition extraordinaire. C'est au CHOEUR DE LA RADIO BULGARE placé sous la direction de MIKHIL MILKOV, avec EMILIA MAXIMOVA (soprano), VESELINA ZOROVA (contralto), VASSIL STOYTSOV, YORDAN VIDOV (ténors), et IVAN PETROV (Basse) que l'on doit cette oeuvre riche, dans une interprétation particulièrement noble et dense, presque flamboyante.

Hervé MUSSON

EXAMENS ET CONCOURS

o **Programme de l'agrégation d'Education musicale et Chant choral. Session de 1980.**

I — **Programme de caractère général non limité à la discipline :**
a) Le thème de la mort dans la littérature et les arts en France du XVème siècle à la fin du XVIIème siècle.
b) L'idée et la représentation du bonheur (France-Angleterre-Italie) de 1710 à 1760.

II — **Histoire de la Musique**
1) **Questions** - a) L'air de cour. - b) Le lied de 1750 à 1828. - c) La musique pour piano seul en Europe (France exceptée) de 1900 à 1939. d) La symphonie en Europe de 1750 à 1828.
2) **Auteurs** - a) Airs de cour pour voix et luth. Transcription par André Verchaly (Ed. de la Société Française de Musicologie - Dépositaire Heugel, Paris) - b) Schubert. Le voyage d'hiver. - c) Mozart : Symphonies en mi bémol majeur KV 543, sol mineur K 550, ut majeur KV 551. - d) B.Bartok, Mikrokosmos (livres 4, 5, 6).

o **Programme du C.A.P.E.S., section Education musicale et Chant Choral. Session de 1980.**
Questions - 1, La musique protestante en Europe au XVIème siècle - A 2 - Le lied de 1750 à 1828 - A 3 - La symphonie de 1750 à 1828 - 4 - La musique d'expression harmonique en France depuis 1945.
Auteurs - I, Paschal de l'Estocart - Octonaires de la Vanité du monde, livres I et II (éditions Salabert). - A 2, Mozart, symphonies en mi bémol majeur K 543, sol mineur K 550, ut majeur K 551. - A 3, Schubert, le Voyage d'Hiver. - H. Dutilleux, 1ère Sonate pour piano (édition Durand).

o **Enseignements élémentaire et secondaire**

Liste type d'ouvrages constituant le fonds de documentation des collèges

Musique		
Raugel	Chant choral	P.U.F.
Favre	Musiciens français	Durand
	Musiciens français contemporains	Durand
Senechaud	Répertoire lyrique d'hier et d'aujourd'hui	Ed. Billaudot (rue de l'Echiquier)
Bitch	Aide mémoire musicale	Durand
Vauderichet	Instruments à percussion	P.U.F.
	La musique à travers ses formes	Encyclopédie Larousse
Ruault	Commentaire d'œuvres musicales 6ème édition	
R. De Caude	Histoire de la musique (2 vol.)	

o **Programme de l'épreuve facultative de musique du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien « sciences médico-sociale » (F8) session 1980**

Bach : Prélude et fugue n°1 (clavecin bien tempéré) 1er livre
Beethoven : Ouverture de Coriolan
Honegger : Cantate de Noël

Un fascicule spécial destiné aux candidats, contenant les analyses des œuvres imposées au Bac 1980, paraîtra dans le courant de Novembre 1979 sous le titre : « Supplément au numéro de novembre 1979. Prix F. 13,00.
Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement à l'ordre de E.G.P., 9, rue Coëtlogon, 75006 Paris. CCP 369-70 R PARIS.

INFORMATIONS DIVERSES

o **Au Conservatoire de Puteaux**

Se confronter par la PRATIQUE aux problèmes des LANGAGES MUSICAUX CONTEMPORAINS (Improvisation collective, théâtre musical, utilisation et construction de corps sonores, re-découverte des instruments et de la voix, électro-acoustique, rapports de la musique et des autres moyens d'expression . . .) des PROPOSITIONS de RECHERCHE et de CREATION que l'Atelier d'EXPRESSIONS SONORES du Conservatoire de PUTEAUX soumet aux AMATEURS (jeunes ou adultes), ETUDIANTS et ENSEIGNANTS (Un parcours pédagogiqued'éveil sera élaboré) à l'esprit ouvert et désireux de VIVRE la MUSIQUE avant tout.

SEANCES COLLECTIVES hebdomadaires de 2 heures au Conservatoire.

Renseignements : Conservatoire de PUTEAUX, 33-35, rue Cartault. Tél. : 776 44-44 ou auprès de l'animateur : Michel BOEDEC. Tél. : 705 74-37.

o **Centre interrégional de pédagogie musicale active**

Année scolaire 79-80 : stages musicaux, week-ends, cours permanents, formation musicale, vocale, instrumentale et pédagogique, chorale et direction chorale :
«Choeur Harmonia» Dates des stages : 31 Oct. au 4 Nov. 79 - 16 au 20 Fév. 80. Dates des week-ends . 6/7 Oct. - 24/25 Nov. - 15/16 Déc. - 19/20 Janv. - 22/23 Mars - 26/27 Avril - 17/18 Mai - 14/15 Juin 80. Les cours permanents ont lieu au Conservatoire National de Région.

Pour tous renseignements : Harmonia, 18, rue Chicogné 35100 Rennes. Tél. : 79-36-00.

o **La Recherche Artistique**

Dans le cadre du Cycle Rameau patronné par le Ministère de la Culture et de la Communication, une semaine sera consacrée au clavecin du 19 au 25 novembre prochain.

Les concerts seront assurés par Huguette Dreyfus, Kenneth Gilbert, Scott Ross et Blandine Verlet.

Parallèlement à ces manifestations, des conférences et cours d'interprétation seront donnés par Kenneth Gilbert et Scott Ross.

Renseignements et inscriptions : La Recherche Artistique, 241, rue St-Jacques, 75005 Paris. **Tél. 325 27-99.**

o **Stage de viole de gambe**

Du 26 décembre 1979 au 1er Janvier 1980, à FONTAINEBLEAU. Travail technique et musique d'ensemble. Atelier lutherie. Conférences, concerts, etc... Renseignements : 58, rue Viollet le Duc, 94210 LA VARENNE

o **Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorale de Paris**

Direction artistique : Stéphane Caillat. Ateliers permanents : octobre, novembre, décembre 1979. Direction de chœur, analyse de partitions, technique vocale; jeux musicaux, solfège.

Pour tous renseignements : Délégation régionale de la musique, Grand Palais, Porte C, avenue Franklin Roosevelt, 75008 Paris. Tél. : 225 11-40.

o **Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports**

Direction de chœur, chant choral, animation par **Philippe Caillard, Stéphane Caillat** et **Jacques Fonbonne**
Dates des stages : 13-14/10 octobre - 17/18/11 nov., 15/16/12 déc. à Chatenay-Malabry. Du 9 au 16 fev. 80 du 16 au 23 fév., du 23 fév. au 1er mars à Voiron. 5 au 13 avril à Chatenay-Malabry. 12 au 19, du 19 au 26 juillet : La Sainte Baume.
Renseignements : Philippe Caillard, 50, rue de la Fontaine au Roi. 75011 Paris.